

डा. कृष्णदत्त अवस्थी
प्रो. यतीन्द्रनाथ तिवारी

काव्यशास्त्र

काव्यशास्त्र

(भारतीय-पाश्चात्य काव्य-विद्वान्तो एवं
काव्यमर्थो का विस्तृत विवेचन)

टी० बृजदत्त अग्रणी

प्रो० धर्मेन्द्रनाथ त्रिवेदी

हिन्दी-विभाग

अवधारणालय मैट्रिक बोर्ड

बोटा



प्रोफ़ेसर प्रकाश

दामोदर, काशी-१४

सामान्य संस्करण
८.००

विद्यार्थी संस्करण
६.००

पुस्तक

काव्यशास्त्र

लेखक

डॉ० कृष्णदत्त अवस्थी

प्रो० यतीन्द्रनाथ तिवारी

प्रकाशक

प्रत्यूष प्रकाशन, कानपुर-१२

मुद्रक

आराधना प्रेस, कानपुर-१२

प्रकाशन काल

जनवरी, १९७२

संस्कृत से अनभिज्ञ छात्रों को इन ग्रंथों के हिन्दी-अनुवादों की आवश्यकता अनुभूत हुई । परिणामतः हिन्दी-अनुवाद भी प्रकाशित हुए । पं० शालिग्राम शर्मा आचार्य विशेष्वर, पं० रामदहिन मिश्र, पं० बल्देवजी उपाध्याय, पं० सीताराम जी चतुर्वेदी, आचार्य नगेन्द्र आदि के नाम इस सम्बन्ध में स्मरणीय हैं । स्वतन्त्र रूप से भी काव्यशास्त्र पर हिन्दी में कई ग्रंथ निकल चुके हैं । प्रस्तुत ग्रंथ 'काव्यशास्त्र' इन्हीं स्वतन्त्र हिन्दी के काव्यशास्त्रों में स्थान पाता है । भारतीय चिन्तनधारा के साथ काव्यशास्त्र के रचयिताओं ने पाश्चात्य काव्यशास्त्रियों के मत का भी समन्वय किया है । हमें पौरस्त्य तथा पाश्चात्य दोनों क्षेत्रों की उपलब्धियों 'हस्तागत करना है । वितर्क और विचार ही हमें किसी तत्व के निर्णय में आगे बढ़ाते हैं । दोनों दिशाओं के काव्यशास्त्री अनेक बातों में एक मत हैं । यदि पश्चिम में टूँडोजी या त्रासदी का अधिक प्रचार हुआ तो पूर्व में भी कल्प रस को महत्ता प्रदान करने वाले आचार्यों की कमी नहीं है । यदि वहाँ संकलनत्रय है तो यहाँ भी वस्तु, रस और पात्र का समन्वय है । काव्य के हेतु और प्रयोजन दोनों स्थानों पर एक समान हैं । काव्य के भेद और उपभेद भी लगभग एव जैसे ही हैं ।

काव्यशास्त्र पर विचार करते हुये शैली तत्व भी विचारणीय बन जाना है । अभिव्यक्ति और अभिव्यजना दोनों ही काव्यशास्त्र की परिधि में आते हैं । अंग्रेजी का प्रसिद्ध ग्रंथ 'आन दि स्टाइल' ख्याति प्राप्त कर चुका है, मेडिलटन महोदय ने अपने इस ग्रंथ में शैली तत्व पर विशेष रूप से विचार किया है । हमारे 'साहित्य-शास्त्र' में भी शैली तत्व की विस्तार से विवेचना की गयी है । कोसे का कथन "सर्वोत्तम अनुभूति की सर्वोत्तम अभिव्यक्ति" सत्य के निष्कर्षात्तम् है । महाकवि भवभूति तो निरावरण शब्दों में कहते हैं "वाणी अर्थ का अनुगमन करती है ।" यदि भाव अधिमात्र अवस्था का है तो उसके अभिव्यजक शब्द भी इसी कोटि के होंगे । कवि का अर्थ और अक्षर को का बल रहता है । महाकवि कालिदास के शब्दों में "वागर्थाविन मपुतो" अथवा तुलसी के शब्दों में "गिरा अर्थ अल बोधि मम कटिपन भिन्न न भिन्न" वाणी और अर्थ

अनुक्रमणी

विषय-प्रवेश

१-२२

भारतीय काव्यशास्त्र की संक्षिप्त रूपरेखा-९, पारश्चात्य
काव्यशास्त्र की संक्षिप्त रूपरेखा-१५ ।

आलोचना की परिभाषा

२३-५९

आलोचना के प्रकार-२६, आलोचना का विकास-५०,
आलोचना का महत्व-५२, समालोचक के कर्तव्य और
गुण-५४ ।

साहित्य

६०-९४

परिभाषा-६०, साहित्य-सृजन की मूल प्रेरणाएँ-६५
साहित्य और समाज १९, साहित्य में आदर्श और यथार्थ-७१,
कला-८१, कला के प्रयोजन-८८ ।

काव्य-सम्प्रदाय

९५-१३५

काव्य की आत्मा-९५, काव्य-सम्प्रदाय-१०२, अलंकार-
सम्प्रदाय-१०२ वक्रोक्ति-सम्प्रदाय-१०८, रीति-सम्प्रदाय-
१११, छंद-सम्प्रदाय-११३, शृंगार-सम्प्रदाय-११६, भोक्ति-
सम्प्रदाय-१३३ ।

काव्य की परिभाषा

काव्य और साहित्य-१३६, काव्य के तत्व-१४६,
साहित्य, काव्य एवं कल्पना-१६० ।

शब्द-शक्तियाँ

१७०-१९३

सामान्य परिचय-१७०, शब्द-शक्तियों के वर्गीकरण
और आधार-१७१ अभिधा-१६१ लक्षणा-१७४, व्यञ्जना-
१७८, शब्दशक्तियों की पारस्परिक सम्बन्ध-१७८ ।

शैली-१८४, शैली की परिभाषा-१८५, काव्य और अभिव्य-
जनावाद-१८७, वक्रोक्ति और अभिव्यजनावाद का अंतर-
१९२ ।

पाश्चात्य समीक्षा के सिद्धांत

१९४—२३०

अमूर्कति सिद्धान्त-१९४, उदात्तता का सिद्धांत-१९६,
भादसंवादी सिद्धांत-१९७, अभिव्यजनावाद-१९९, अभि-
व्यक्तिवाद-१९९, मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद-२००, मनोविश्ले-
षणवाद-२०१, मार्क्सवाद-२०३, प्लेटो की काव्य विषयक
धारणा-२०४, अरस्तू के काव्य-सिद्धांत-२०७, काव्य का
उद्भव-२१२, रिचर्ड्स का मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद-२२४,
टी० एस० इलियट के काव्य-सिद्धांत-२२७ ।

काव्य के विभिन्न रूप

२३१—३१६

काव्य-२३१, नाटक-२३४, नाटक के लक्षण-२३४,
नाटक के तत्व-२३५, भेद-२४९, नाटक और उपन्यास में
अंतर-२५०, एकांकी-२५१, एकांकी का स्वरूप-२५१,
एकांकी के तत्व-२५५, एकांकी का वर्गीकरण-२५८, उप-
न्यास २५९, परिभाषा-२६०, उपन्यास का स्वरूप, उपन्यास
के तत्व-२६२, कहानी-२६७, परिभाषा-२६७, कहानी
के तत्व-२६९, उपन्यास और कहानी में अंतर-२७१,
कहानियों के प्रकार-२७४, निबन्ध-२७६, परिभाषा-२७७,
निबन्ध की विशेषताएँ-२७९, निबन्ध के तत्व-२७९, गद्य
की मूलभूत विधाएँ-२८७, गद्य काव्य-२८७, रेखांकन-
२८८, मासमण-२९२, जीवनी-२९४, रिपोर्ताज-२९८,
एप्टरयू-३००, पद्यकाव्य-३०१, महाकाव्य-३०१,
मण्डकाव्य-३०८, एकादंकाव्य-३१०, ध्रुवकाव्य-३१२,
गीतकाव्य-३१३ ।

तभी सम्भव है, जब सारी रचना के केन्द्र में एक स्थायीभाव स्थित रहे । उसके विभिन्न अंश उसी स्थायी भाव के विभिन्न अवयवों के रूप में विभक्त रहे । वे अवयव तीन हैं—विभाव, अनुभाव और सचारी भाव । ये तीनों स्थायी भाव के घटक तत्व हैं । इन्हीं के माध्यम से स्थायी भाव प्रस्तुत होता है । प्रकार 'रस-निष्पत्ति'—सिद्धान्तों का प्रादुर्भाव किया, उनके परवर्ती व्याख्यातक हैं । उन्होंने इस सूत्र की अपने-अपने दृष्टिकोण से व्याख्या करते हुए 'रस-सिद्धान्त' का विकास कई रूपों में किया । आचार्य भारत ने 'रस-सिद्धान्त' के रूप में एक महत्वपूर्ण सिद्धान्त प्रस्तुत किया, जो आज भी प्रचलित मान्य है ।

२. नव-अन्वेषण काल (६ वीं शती से ११ वीं शती तक)

भारतीय साहित्य-शास्त्र का सर्वतोन्मुखी विकास इस काल में हुआ । इसी काल में एक ओर भारमह (६ वीं शती) वण्डी (सातवीं शती) व (८ वीं शती) आनन्दवर्द्धनाचार्य (१० वीं शती) एवं क्षेमेन्द्र (११ वीं शती) जैसे मौलिक चिन्तक उत्पन्न हुए, जिन्होंने साहित्य के नये-नये तत्वों का अन्वेषण करते हुए अनेक नवीन सिद्धान्तों की स्थापना की । इधर दूसरी ओर भट्टलोकट (८-९ वीं शती) शकुन (९ वीं शती) भट्टनायक (९-१० वीं शती) अभिनवगुप्त (१०-११ वीं शती) राजशेखर (१० वीं शती) धर्म (१० वीं शती) महिम्भट्ट (१०-११ वीं शती) आदि प्रतिभाओं ने पूर्व आचार्यों की स्थापनाओं का गूढ़म विस्लेषण एवं तीक्ष्ण सफ़ाई-मण्डन करके भारतीय साहित्य-शास्त्र को व्यापक एवं गम्भीर रूप प्रदान किया । इस काल की दो-तीन बातों में विभाग कर सकते हैं—

१. नवीन सिद्धान्तों की स्थापना । २. नवीन व्याख्यात ।

नवीन सिद्धान्तों की स्थापना—दस युग में साहित्य-शास्त्रियों ५ नये म पूर्ण सिद्धान्तों की स्थापना हुई—

१. अङ्कार-सिद्धान्त
२. रीति-सिद्धान्त
३. जीवित-सिद्धान्त

४. ध्वनि-सिद्धान्त
५. वार्ता-सिद्धान्त

ये मिथ्यान्त दर्शन मौलिक है, किन्तु इनमें से अधिकांश का प्रेरणा-स्रोत रसमुनि का नाट्य-शास्त्र है। उपर्युक्त पाथों मिथ्यान्तों में प्रथम वाच्य के बीच पथों पर इंग दिया गया है अन्तर्गत में वाच्य शैली की वास्तव मात्र-मञ्जरा, गीति में स्वाभाविक गुणों जैसे (गुच्छता, मक्षिप्तता, स्पष्टता, नाद-सौन्दर्य आदि पर) ध्वनि में उगरे अर्थ की व्यंग्यात्मकता पर, वक्रोक्ति में प्रथम की लाश-प्रकृति पर और औचित्य में विषय और शैली के पारस्परिक मङ्गल पर सर्वांगिक इंग दिया गया। इस दृष्टि में प्रथम चार मिथ्यान्तों को रूपवादी (Formalist) तथा अन्तिम को वस्तुवादी कहा जा सकता है। रूपवादी मिथ्यान्तों में वाच्य के रूप को आवश्यक बनाने के लिए क्रमशः चार विधियों पर प्रकाश डाला गया है—१ वाक्य सन्तों द्वारा अलङ्कार २ नाद-सौन्दर्य ३ अर्थ की व्यंग्यात्मकता ४ अर्थ का वैचित्र्य

इस काल में एक ओर अलङ्कारवादियों ने रस को एक अलङ्कार मात्र मान लिया, तो वक्रोक्तिवादों ने सारे अर्थालंकारों को वाच्य-वक्रता में स्थान देकर अलङ्कार का अस्तित्व ही सम्मान कर दिया। इसी प्रकार ध्वनिवादियों ने अलङ्कार-ध्वनि भेद की कल्पना करके अलङ्कार मिथ्यान्त के सारे वैभव को हस्तगत कर लेना चाहा। दूसरी ओर अलङ्कारवादियों ने ध्वनि के ही विभिन्न स्वरों को 'गूढार्थ-प्रतीतिमूलक' अलङ्कारों की मञ्जा दे दी। पारम्परिक प्रति-द्वन्द्विता एवं क्षेत्र-विस्तार की इस प्रवृत्ति के कारण एक ओर ये मिथ्यान्त अनिश्चित अमर्यादित एवं अप्रामाणिक हो गये, दूसरी ओर इसमें साहित्य-शास्त्र भी अव्यवस्थित एवं अमनुरित हो गया।

तृतीय व्याख्या—इस युग में नवीन मिथ्यान्तों के आविष्कार के साथ-साथ परम्परागत-मता की नवीन व्याख्या भी हुई। इस क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण कार्य भट्टलोल्फ्ट ने रस मिथ्यान्त की व्याख्या प्रस्तुत कर 'उत्पत्तिवाद' की स्थापना की। आचार्य शकुन्त ने भट्टलोल्फ्ट की व्याख्या का स्पष्टन करके 'अनुमिति-वाद' की स्थापना की। उन्होंने न्याय-शास्त्र के आधार पर 'अनुमानवाद' की आधार बनाने हुए रस की प्रत्यक्ष अनुमृति के स्थान पर उसकी अप्रत्यक्ष अनुमिति की सम्भावना को सिद्ध किया। सौन्दर्य-शास्त्र के क्षेत्र में भाववादी

काँवर करने है। यही कारण है कि इनके ग्रन्थों में रग, ध्वनि, अङ्कार, पेनि, वक्रोक्ति आदि सभी को थोड़ा-थोड़ा स्थान प्राप्त हुआ। यह दूसरी बात है कि वे सभी को बम महत्व देने हैं और किसी को अधिक, किन्तु उनकी यह नमस्कारवादिता किन्हीं प्रौढ़ व्यापक एवं मौलिक दृष्टिकोणों को सूचक नहीं, अस्तित्व मार्गमार्ग की प्रवृत्ति की ओर है। कुछ आचार्यों को छोड़ कर देश में विवेचन की सम्भोगता, विनियोग की सूक्ष्मता एवं निष्कर्षों की मौलिकता का प्रायः अभाव है। इस दृष्टि में यह युग भारतीय साहित्य-शास्त्र की जग-असम्भोगता का सूचक है।

४. पद्यानुवाद-काल (१७ वीं से १९ वीं शती तक)

इस काल में संस्कृत का स्थान आधुनिक भाषाओं में ले लिया था, जब भारतीय साहित्य-शास्त्र अनेक प्रादेशिक-भाषाओं में विभक्त हो गया था। इस युग में हिन्दी में केशव, चिन्तामणि कुलरनि, मोहनदास आदि ने पद्यबद्ध रीति-ग्रन्थ लिखे। एताधिक कवि तो अवतरित हुए, परन्तु शास्त्रीय-विवेचन-कार्य इन कवियों के वर्ग में नहीं था। यही कारण है कि डा० भगीरथ मिश्र ने लिखा "हिन्दी के अधिकांश लेखकों (कवियों) का लक्षण भाग अस्पष्ट अथवा अनूर्ण है वे आचार्यत्व के अयोग्य हैं, वे कवि ही प्रधान हैं, उनका आचार्यत्व या शास्त्रीय-विवेचन का प्रयत्न बहुत सफल नहीं।" अब चिन्तामणि आदि आचार्यों ने भारतीय काव्य-शास्त्र के विकास में कोई योगदान नहीं दिया। हिन्दी के वर्तमान काव्य-शास्त्रीय सिद्धान्तों के निर्माण में भी इनका योगदान नहीं है।

५. नवोत्थान काल (१९ वीं शती के अन्तिम से अब तक)

इस काल को भी हम मुख्यतः तीन युगों में विभक्त कर सकते हैं—

१. भारतेन्दु द्विवेदी-युग—१८५७ ई० से १९०५ ई० तक
२. रामचन्द्रशुक्ल युग—१९२६ ई० से १९४० ई० तक
३. शुक्लशुक्ल युग—१९४१ ई० से अब तक।

प्रथम युग में भारतेन्दु हार्दिकचन्द्र, महावीरप्रसाद द्विवेदी, मिश्र बन्धु, श्याम-मुन्दरदास, आदि विद्वान् थे, जिन्होंने अपने कुछ लेखों एवं पुस्तकों में साहित्य-

सिद्धान्तों का विवेचन किया। भार्गवेन्द्र ने अपने 'नाटक' ग्रन्थ में नया दृष्टिकोण प्रस्तुत करते हुए प्राचीन-सिद्धान्तों के नवीकरण या प्राचीन और नवीनों समन्वय पर बल दिया। अपने भारतीय एवं पाश्चात्य-साहित्य-शास्त्र के सन्दर्भ की ओर सूचित दिया। आगे चलकर अन्य विद्वानों ने भी भारतीय एवं पाश्चात्य काव्यशास्त्र की गामभी को हिन्दी गद्य में प्रस्तुत किया। यद्यपि इनमें मौलिकता का अभाव है, किन्तु इन्होंने ऐतिहासिक दृष्टिकोण, परम्परा, और टीका-व्याख्यान नए दृष्टिकोण और नवीन-शैली (गद्य-विवेचन करने की शैली) में प्रवर्तन करके स्तुत्य कार्य किया। मुकुन्द युग में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के द्वारा परम्परागत साहित्य-शास्त्र को नया रूप प्राप्त हुआ। उन्होंने युग की परिवर्तित परिस्थितियों को ध्यान में रखकर प्राचीन सिद्धान्तों की निजी दृष्टि में व्याख्या की। विशेषतः 'रस-सिद्धान्त' रसानुभूति एवं रस के विभिन्न स्थायी भावों को भी उन्होंने विस्तृत विवेचना प्रस्तुत की है। अस्तु आचार्य शुक्ल की देन महत्त्वपूर्ण है।

मुकुन्दोत्तरयुग के साहित्य-शास्त्रीय विद्वानों में डा० गुलाबराय, आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी, नन्ददुलारे बाजपेयी, डा० नगेन्द्र आदि हैं। इन्होंने भारतीय एवं पाश्चात्य-सिद्धान्तों को मरल एवं सुबोध-शैली में प्रस्तुत करके परवर्ती अनुसन्धान-कर्ताओं का मार्ग प्रशस्त किया। आचार्य द्विवेदी का मुख्य क्षेत्र व्याख्यान-कारिक एवं ऐतिहासिक-समीक्षा का है, किन्तु उन्होंने समन्वयात्मक दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है। आचार्य बाजपेयी का क्षेत्र भी व्याख्यान-कारिक समीक्षा का है, परन्तु उनका पाश्चात्य एवं भारतीय शास्त्रों को निरन्तर रखने का स्तुत्य प्रयास है। नगेन्द्र का क्षेत्र साहित्य-शास्त्र है। इस क्षेत्र में उनकी देन तीन रूपों में विभक्त की जा सकती है—१. आधुनिकता, मौलिकता में युक्त परम्परागत भारतीय रस सिद्धान्त की नवीन व्याख्या २ पाश्चात्य काव्यशास्त्रीय दृष्टिकोण को हिन्दी में प्रस्तुत करना ३ प्राचीन एवं नवीन, भारतीय एवं पश्चिमी की पारम्परिक तुलना के द्वारा उनके सापेक्ष महत्त्व का दिग्दर्शन। इस प्रकार इसकाल में काव्यशास्त्र का सर्वांगीण विकास

पादचात्य काव्यशास्त्र की संक्षिप्त रूप-रेखा

पादचात्य काव्यशास्त्र के इतिहास की सामान्यतः तीन कालों में विभक्त जा जाता है—

१ प्राचीन काल—(५ वीं शती ई० पू० से ६ शती ई० पू०)

२ मध्य काल—(५ वीं शती से १५ वीं शती तक)

३ आधुनिक काल—(१६ वीं शती से अब तक)

प्राचीनकाल—इस काल के आचार्यों में ज्येष्ठो (४०७ ई० पू०-३६७ ई० पू०) (३८४ ई० पू०-३०२ ई० पू०) लोपामुद्रा (पहली शती) होमेस (६५ ई० वं ८ ई० पू०) मिमर्मेस (१०६-४३ ई०) डिमेट्रियस (प्रथम शती) आदि के नाम लक्ष्यनीय हैं।

ज्येष्ठो

ज्येष्ठो मूलतः साहित्य-शास्त्री नहीं थे। उन्होंने 'गणतन्त्र' में राजनीति-मिथ्याओं की खोज करने वाले काव्य के सम्बन्ध में भी खोज की। उन्होंने तो तथ्यों पर प्रकाश डाला —

(१) काव्य प्रकृति की अनुकृति है (२) काव्य हमारी भावनाओं की उद्घोषक बनता है। उसमें सब स्थल पर लिखा है — "अब यह हमारे लिए यह व्याय होगा कि हमें जिम देन की सुझावित करना है उसमें यदि का प्रवेश निमित्त कर दें, क्योंकि वह आत्मा के इस दुर्बल अंग की जादूत पोषित भी परिपुष्ट करता है तथा विवेक अंग का क्षय करता है।

अरस्तू

ज्येष्ठो के विषय अरस्तू ने उपलब्ध होता तथ्यों की इतिहास करने हुए कविता की महत्त्वपूर्ण स्थान दिया। उन्होंने दो मिथ्याओं की खोज किया —

१-अनुकृति मिथ्या २-विवेक मिथ्या उन दोनों ने अनुकृति-कल्पना आनन्द की भिन्ना धरा पर आधारित आनन्द घोषित किया था वही अरस्तू ने आनन्द-कल्पना आनन्द माना। आनन्द के अर्थ में अरस्तू दृष्टि आनन्द होता है। अरस्तू ने ज्येष्ठो के इस आक्षेप का निराकरण करने का —

वि काव्य अनुकृति मूलतः दोन के कारण अज्ञान का निमित्त का प्र-

है या वाक्यजन्य आनन्द विषया आनन्द है । रासदा ही उन्हें गहराता निरूपित हो, सिन्नु प्रतिपादन में कुछ अमंगलितों अत्यन्त आगर्भ ।

‘अभ्यु’ ने काव्य के मध्यम में विवेचन-मिथ्याता का प्रतिपादन किया उन्होंने विवेचन पर विवेचन करने हुये ‘वाग्दी’ के बारे में किया “वाग्दी किं गम्भीर स्वयन्गुणे तथा निश्चिन्ता आपादने मूल काव्य की अनुकूलि का न है, जिसमें कारण तथा ‘वाग्’ के उद्देश्य द्वारा इन मनोविचारों का उचित विवेचन किया जाता है ।” यन्तु अभ्यु का विवेचन-मिथ्याता केवल वाग्दी ही आपाति होने के कारण एतासी एव अतुल्य है । वाग्नाभों की अभिव्यक्ति भारतीय आचार्य अभिनवगुप्त ने भी मानी है, सिन्नु उनका ‘अभिव्यक्ति’ केवल ‘वाग्दी’ पर ही आपाति नहीं, सभी प्रकार के काव्यों पर लागू होता है । अतः वह अधिक व्यापक एव गहन है । इस दृष्टि से ‘विवेचन’ का अर्थ ‘अभिव्यक्ति’ करते हुए, उसे अधिक व्यापक एव गहन रूप दिया जा सता है । द्रष्टव्य के होने हुये भी अरस्तू का काव्य-विवेचन बहुत प्रौढ़ है । उन्होंने काव्य के विभिन्न रूपों एवं उसके तन्त्रों की बहुत स्पष्ट रूप में व्याख्या की है । इसीलिए वे समस्त पाश्चात्य-काव्यशास्त्र के आदि आचार्य माने जाते हैं ।

लौजाइनस

लौजाइनस ने काव्य में उदात्त-मूल्य का विवेचन किया । उन्होंने उदात्त या औदात्य को ही काव्य के आत्म-मूल्य के रूप में प्रतिष्ठित किया । उन्होंने एक स्थल पर लिखा है—“सच्चे औदात्य से हमारी आत्मा जैसे अपने आप ही ऊपर उठ कर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हमें और उल्लास से परिपूर्ण हो उठती है, मानों जो कुछ हमने गुना है, वह स्वयं अपनी ही कृति हो ।” अस्तु उनके विचार से काव्यजन्य आनन्द का मूल-कारण काव्यगत औदात्य ही है । जिसके उन्होंने पाँच उद्गम श्रोत बताये हैं :—

१. विचारों की महानता ।
२. भावों का उद्गम एवं शक्तिशाली प्रतिपादन ।
३. अलंकारों की समुचित योजना ।
४. उत्कृष्ट अभिव्यक्ति ।

५. गन्धर्वालय रचना विधान ।

इस गभी ग्रीको के पीछे बन्धुन-देवक या बवि के व्यक्तित्व की महानता निहित होती है, क्योंकि उनके विचार में महान आत्माओं की वाणी में ही ओदात्त का झटका होता है। इसमें यह स्पष्ट होता है कि उन्होंने साहित्य के प्रति व्यक्तित्वादी दृष्टिकोण प्रस्तुत किया। इसीलिये उन्हें प्रथम स्वच्छन्दतावादी या व्यक्तित्वादी आलोचक होने का गौरव प्राप्त है।

इस काल के गभी आचार्यों में 'होरेम' का स्थान महत्वपूर्ण है। उन्होंने काव्य के विभिन्न तत्वों पर प्रवाद डालते हुए 'औचित्य' पर विशेष बल दिया है। उनके वाक्यों में "यदि बला के दाब्द परिग्यति के अनुकूल नहीं, तो सम्पूर्ण भूमिवासी उच्च-वर्ग के हों या निम्नवर्ग के—“उम पर जी गोलकर हूँगे।” बन्धुन, उनका 'औचित्य-तत्त्व' स्वाभाविकता, मंगति, मामजस्य आदि गुणों की ही समन्वित रूप में प्रस्तुत करता है। आगे चलकर गिमरो, विवण्टिलियन, डिर्मेट्रियस आदि आचार्यों ने वही पक्ष पर अधिक बल देते हुए अलंकार एवं गुण-दोषों की विवेचना विस्तार में की है। अलंकारों के गूढ़म-विश्लेषण की दृष्टि में समस्त पादचात्य-काव्य-शास्त्र में विवण्टिलियन एवं डिर्मेट्रियस का सर्वोच्च स्थान है।

अन्तु, इस काल में पादचात्य साहित्य-शास्त्र का सर्वांगीण विकास परिलक्षित होता है। प्लेटो से डिर्मेट्रियस तक विभिन्न आचार्यों ने काव्य की सज्जन-प्रक्रिया, उसकी आस्वादन-प्रक्रिया, उसके भाव-पक्ष, विचार-पक्ष, शैली-पक्ष आदि विभिन्न पक्षों का विश्लेषण करते हुए अनेक नये सिद्धान्त प्रस्तुत किये, जो पर्याप्त महत्वपूर्ण हैं।

मध्यकाल—इस काल में बौद्धिक चिन्तन को बहुत महत्त्व दिया गया।

दान्ते

इस युग के साहित्य-चिन्तकों में मुख्यतः इटैलियन साहित्यकार दान्ते व नाम उल्लेखनीय है। उन्होंने एक ओर अपने 'डिवाइन कॉमेडी' में अम्य पद्धति की सम्पूर्णता में प्रतिष्ठा की, तो दूसरी ओर उन्होंने काव्य के पक्षों पर नये विचार प्रस्तुत किए। उन्होंने परम्परागत मृतभाषा के

पर जीवन जनमाया का प्रयोग उचित समझता। राज्य के मध्यम में निर्माते हुये तीन विषयों को युद्ध प्रेम और नीति-मोक्ष को उत्तम घोषित किया। काव्य-शैली का भी उन्होंने निम्नी दृष्टिकोण में विश्लेषण करने हुए अंतर मंड स्वपूर्ण निष्कर्ष प्रस्तुत किए। अन्तु दान्ते ने काव्यशास्त्र के कई पक्षों पर नए विचार प्रस्तुत किए, जो पर्याप्त महत्त्वपूर्ण हैं।

आधुनिक युग—पाश्चात्य काव्यशास्त्र के क्षेत्र में आधुनिक युग का सूत्राग करने का श्रेय। अयोनिवित्त विद्वानों को प्राप्त है—

फिलिप सिडनी

फिलिप सिडनी ने Defence of Poesy में मुख्यधारियों के आक्षेपों का निराकरण करते हुए कहा कि कविता अनाचार और अनैतिकता का प्रचार करती है। आपने नीतिवादिषों के आक्षेपों का गण्डन करते हुये कहा कि काव्य मनुष्य को सम्य और सुसमृद्ध बनाना है। वह सैनिकता की शिक्षा, प्रभाव-शाली ढंग से दे सकता है तथा वह आदर्श एवं श्रेष्ठ जगत् की चरपना प्रस्तुत करता है। इस प्रकार 'सिडनी' ने अपने लेख के माध्यम से काव्य सम्प्रदायी परम्परागत दृष्टिकोणों को बदलने का स्तुर्य प्रयास किया।

डाइडन

सत्रहवीं शताब्दी के आलोचकों में 'डाइडन' का नाम विशेष उल्लेखनीय है। उन्होंने साहित्य के क्षेत्र में अनेक नूतन स्थापनायें प्रस्तुत की, जो इस प्रकार हैं—

1. कवि का कार्य जीवन को स्वाभाविक रूप में चित्रित करना है।
2. कविता का मुख्य लक्ष्य आनन्द देना, शिक्षा देना गौण है।
3. कवि विभवों के माध्यम से भावनाओं का चित्रण करता है।
4. कवि कल्पना-शक्ति के आधार पर काव्य रचना करता है।

अरस्तू के "सकलन-त्रय" का निर्वाह आवश्यक नहीं है।

उन की इन नई मान्यताओं के कारण परम्परागत धारणाओं पर हुआ। विशेषतः कवि-कल्पना-सम्बन्धी मत से अरस्तू का अनुद्धि निराधार निम्न हो जाता है।

पोप

अष्टादशवीं शती के साहित्य-चिन्तकों में पोप, जानसन, लेसिंग, गिलर [र गेटे का महत्त्वपूर्ण स्थान है। पोप ने कविता में स्वाभाविकता एवं भावात्मना को प्रमुखता प्रदान की—“प्रकृति की भाँति कविता भी जो हमारे मन में प्रभावित करती है उसके पृथक्-पृथक् अंग प्रत्यगो की सुडौलता ही नहीं रही, बल्कि मोन्दर्य उन सबकी सम्मिश्रित शक्ति एवं निष्पन्न परिणाम की सजा।” पोप ने स्वाभाविकता एवं महजता का अनुमोदन करते हुए भी पाश्चात्यता का समर्थन किया। इस प्रकार साहित्य की विभिन्न समस्याओं के सम्बन्ध में उन्होंने समन्वयवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत किया।

डा० जानसन

डा० जानसन अपने युग के सबसे अधिक प्रभावशाली आलोचक माने गये हैं। उन्होंने प्राचीन सिद्धान्तों को नये रूप में प्रस्तुत करते हुये उनका दृढ़तापूर्वक समर्थन किया। उन्होंने कहा, “काव्य न केवल आनन्द प्रदान करता है, वह हमें शिक्षा भी प्रदान करता है।” प्राचीन और नवीन के बीच उन्होंने समन्वयवादी मार्ग अपनाया “लेखक का प्रथम प्रयास प्रकृति और परम्परा में भेद करना होना चाहिए—इन दोनों का भेद उसे हृदयगम्य कर लेना चाहिए, जिससे वह नवीनता लाने की लालसा में अनिवार्य सिद्धान्तों का अतिक्रमण न करे।” अपनी नीतियों के कारण उन्होंने ‘त्रासदी’ और ‘कामदी’ आदि के सम्बन्ध में प्रचलित ओरू दृष्टियों का वहिष्कार निर्ममतापूर्वक किया।

लेसिंग, गेटे, गिलर आदि जर्मन आलोचक मूलतः साहित्य-सर्जन थे, किन्तु उन्होंने साहित्य की समस्याओं पर भी गौरवरूप से विचार किया है।

लेसिंग

लेसिंग ने कला की प्रेक्षणीयता पर अधिक बल दिया। गेटे ने काव्य के विभिन्न रूप-भेदों और उनकी विभिन्न प्रवृत्तियों का वर्गीकरण एवं विश्लेषण करते हुये क्लासिक काव्य को स्वस्थ प्राणवान एवं आनन्दमयी तथा रोमांटिक काव्य को रग्गा, दुर्बल एवं विकृत सिद्ध किया। कविता की विषय-वस्तु के सम्बन्ध में भी उन्होंने मौलिक मापशी की अपेक्षा परस्परगत वस्तु को ही

पर जीवित जनसाधारण का प्रयोग उचित समझा । काव्य के सम्बन्ध में निर्दिष्ट देने हुये तीन विषयों को युद्ध प्रेम और नैतिक-मोन्दर्य को उत्तम घोषित किया । काव्य-शैली का भी उन्होंने निजी दृष्टिबोध से विदलेषण करते हुए अनेक महत्वपूर्ण निष्कर्ष प्रस्तुत किए । अस्तु, दान्ते ने काव्यशास्त्र के कई पक्षों पर न विचार प्रस्तुत किए, जो पर्याप्त महत्वपूर्ण हैं ।

आधुनिक युग—पाश्चात्य काव्यशास्त्र के क्षेत्र में आधुनिक युग का सूत्रण करने का श्रेय अयोन्निविन बिडानो को प्राप्त है—

फिलिप सिडनी

फिलिप सिडनी ने Defence of Poesi में सुधारवादियों के आक्षेपों का निराकरण करते हुए कहा कि कविता अनाचार और अनैतिकता का प्रचार करती है । आक्षेप नीतिवादीयों के आक्षेपों का खण्डन करते हुये कहा कि काव्य मनुष्य को सभ्य और सुगन्धित बनाता है । वह नैतिकता की शिक्षा, प्रभावशाली ढंग में दे सकता है तथा यह आदर्श एवं श्रेष्ठ जगत् की स्थापना प्रेरित करता है । इस प्रकार 'सिडनी' ने अपने लेख के माध्यम से काव्य सम्बन्ध परम्परागत दृष्टिकोणों को बदलने का महत्वपूर्ण प्रयास किया ।

डाइडन

मराठी साहित्य के आलोचकों में 'डाइडन' का नाम विशेष उल्लेखनीय है । उन्होंने साहित्य के क्षेत्र में अनेक नूतन रचनाएँ प्रस्तुत कीं, जो इस प्रकार हैं—

१. कवि का कवि जीवन को स्वाभाविक रूप में चित्रित करना है ।
२. कविता का मुख्य उद्देश्य आनन्द देना, शिक्षा देना योग्य है ।
३. कवि शिक्षा के माध्यम से धारणाओं का विकास करना है ।
४. कवि कल्पना-शक्ति के आधार पर काव्य रचना करता है ।
५. प्रकृति के 'महान-पद' का किसी भी आकार नहीं है ।

डाइडन की इन नई धारणाओं के कारण परम्परागत धारणाओं का तीव्र-प्रहार हुआ । विशेषतः कवि-रचना-साधना का ये आक्षेप कि कविता शिक्षा का निमित्त नहीं है ।

ग्रन्थों की साहित्य-चिन्ताओं में पौर, जानमन, लेसिंग, गिलर
 के वाक्पटुता का स्थान है। पौर ने कविता में स्वाभाविकता एवं भावात्म-
 की प्रमुखता प्रदान की—“प्रकृति की भाँति कविता भी जो हमारे मन
 की वस्तु है, उसमें वृत्त-वृत्त अग प्रत्यगो की सुशीलता ही नहीं
 बल्कि मोक्षार्थ उन सबकी सम्मिश्रित मति एवं निष्पन्न परिणाम की मज्ञा
 पौर ने स्वाभाविकता एवं महजता का अनुमोदन करने हुए भी वाक्या-
 का समर्थन किया। इस प्रकार साहित्य की विभिन्न समस्याओं के सम्बन्ध
 होने सम्बन्धवादी दृष्टिकोण प्रस्तुत किया।

जानमन

डॉ० जानमन अपने युग के सबसे अधिक प्रभावशाली आलोचक माने गये
 उन्होंने प्राचीन सिद्धान्तों को नये रूप में प्रस्तुत करने हुए उनका दृढ़ता-
 समर्थन किया। उन्होंने कहा, “काव्य न केवल आनन्द प्रदान करता है,
 हमें शिक्षा भी प्रदान करता है।” प्राचीन और नवीन के बीच उन्होंने
 नए वादी मार्ग अपनाया “लेखक का प्रथम प्रयाग प्रकृति और परम्परा में
 करना होना चाहिए—इन दोनों का भेद उसे हृदयगत कर लेना चाहिए,
 उसे वह नवीनता लाने की लालसा में अनिवार्य सिद्धान्तों का अतिश्रमण न
 ।” अपनी नीतियों के कारण उन्होंने ‘नामदी’ और ‘कामदी’ आदि
 सम्बन्ध में प्रचलित अनेक रुझानों का बहिष्कार निरममतापूर्वक किया।

लेसिंग, गेटे, गिलर आदि जर्मन आलोचक मूलतः साहित्य-मार्जन थे, किन्तु
 उन्होंने साहित्य की समस्याओं पर भी गौणरूप से विचार किया है।

लेसिंग

लेसिंग ने कला की प्रेयणीयता पर अधिक बल दिया। गेटे ने काव्य के
 रूप-भेदों और उनकी विभिन्न प्रवृत्तियों का वर्गीकरण एवं विश्लेषण
 के द्वारा कलात्मिक काव्य को स्वस्थ प्राणवान एवं आनन्दमयी तथा रोमांटिक
 को शशा, दुर्बल एवं विह्वल मित्र किया। कविता की विषय-वस्तु के
 में भी उन्होंने मौलिक सामग्री की अपेक्षा परम्परागत वस्तु को ही

अपनाने की सलाह देते हुये नये कवियों को बताया कि उन्हें अपने आत्मत के अनुकूल ही विषय-वस्तु का चयन करना चाहिए । उन्होंने अरस्तू के काव्यशास्त्र में नयामोड या परिशिष्ट जोड़कर अरस्तू के अनेक सदिग्ध मतों की व्याख्या करने का भी प्रयास किया ।

‘सिलर’ मूलतः नाटककार था । उन्होंने अपने प्रसिद्ध लेखों में सौन्दर्य सिद्धांतों के आधार पर काव्य-कला की व्याख्या तथा उसकी विभिन्न प्रवृत्तियों के वर्गीकरण का महत्वपूर्ण प्रयास किया । इन जर्मन साहित्यकारों ने साहित्य की ध्यायहासिक-गमस्याओं को युग परिस्थितियों के परिप्रेक्ष्य में रख कर विचार किया ।

उन्नीसवीं शताब्दी में स्पेन्टरनाचारी आन्दोलन का प्रवर्तन एवं विस्तार हुआ जिससे अग्रगामी नेताओं में यद्गमर्थ, कालरिज और ‘शैली’ का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है । उन्होंने साहित्य के क्षेत्र में रुढ़िवादिता, शास्त्रवादित्व नियमबद्धता, विषयगम्यता एवं पूर्वाभ्यास की पद्धति का विरोध करने में नवीनता, स्पेन्टरना, रचनात्मकता, भावात्मकता एवं सहजता की प्रतिष्ठा की यद्गमर्थ

यद्गमर्थ ने लोभभाषा को ही काव्य-भाषा के रूप में स्वीकार दिये जा सकने दिया और उन्होंने काव्य को अभ्यास एवं कौशल द्वारा रचित मानकर शास्त्र-शक्तों के गलत भावोटिक के रूप में रचित स्वीकार किया । कवि के लिए शिक्षा, नीतिवत्ता एवं उपदेश देने के बन्धन को उन्होंने अनुचित माना हुआ आनन्द को ही काव्य का मूल लक्ष्य स्वीकार किया ।

कालरिज

दूसरी प्रकाश कीर्तिश्रुति रचना का विरोध मध्य में न मानकर शिक्षा में होता है । काव्य भी एक कला नहीं अपितु अनुश्रुति है । दृग् स्थापना व ... करने हुए ... काव्य की प्रतिष्ठा की जिससे प्रमादित ... काव्य को नूतन मूर्ति के ... दिया जा सकता है । शैली न भी यद्गमर्थ एवं कीर्तिश्रुति ... का लक्ष्य नहीं माना गया । अनुपम्यमान्य मान्यताओं ।

परिवर्तन एवं मनोचन करने की दृष्टि से स्वच्छन्दतावादी काव्य चिन्तकों का बहुत महत्त्व है ।

उन्नीसवीं शती के उत्तरार्द्ध में कुछ ऐसे विचारकों का आविर्भाव हुआ, जिन्होंने अति स्वच्छन्दतावादी प्रवृत्तियों को नियंत्रित करते हुए स्वच्छन्दता वैयक्तिकता एवं आनन्द वादिता के स्थान पर पुनः मर्यादा, सामाजिकता एवं उपयोगिता को प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया—इनमें मैथ्यू आर्नाल्ड, रस्किन, टीलस्टोय आदि प्रमुख थे ।

आर्नाल्ड

आर्नाल्ड ने साहित्य को जीवन की आलोचना के रूप में स्वीकार करते हुये नैतिक मूल्यों एवं मानवहित को काव्य के लिये श्रेयस्कर मिद्ध किया । उन्होंने काव्य की विषय वस्तु के रूप में भी उदात्त-कार्यों एवं चिरन्तन भावनाओं को अपनाए जाने का समर्थन किया ।

आर्नाल्ड की ही भांति रस्किन और टीलस्टोय ने भी कला और साहित्य को जीवन के उच्च आदर्शों में सम्बन्धित किया । जहाँ रस्किन ने कला को आध्यात्मिक एवं नैतिक तत्वों की अभिव्यक्ति के एक पवित्र माध्यम का रूप दिया, वहीं टीलस्टोय ने उसे हमारी उदात्त भावनाओं के उद्बलन की शक्ति में 'मुक्त' सिद्ध किया । वस्तु, इन आचार्यों ने काव्य की श्लोक द्विन्वादी दृष्टिकोण में ध्यातार्थ प्रस्तुत की ।

बीसवीं शताब्दी का काव्यशास्त्र विभिन्न वादों एवं बहुमुखी प्रवृत्तियों में प्रस्तुत रहा है । इनमें मुख्यतः कलावाद, अभिव्यक्ततावाद, प्रतीकवाद, विम्व-वाद, मनोविश्लेषणवाद, समाजवादी या प्रगतिवादी-विचारधाराएँ विशेष उल्लेखनीय हैं, इन वादों एवं प्रवृत्तियों के उन्नायकों ने एकांगी-दृष्टिकोण में साहित्य की विभिन्न ध्यातार्थ प्रस्तुत की, जो परस्पर विरोधी हैं । इनसे साहित्य का स्वरूप स्पष्ट बम हुआ है, उसके सम्बन्ध में सिद्धा धारणाओं एवं धारित्यों का प्रचार अधिक हुआ है । इन मतान्तरों के कारण आज समीक्षा के क्षेत्र में अराजकता भी सी रिपति उत्पन्न हो गई थी । जिस तत्त्व को एक आचार्य मूल मानता था, उसी को दूसरा आचार्य दोष मानता था । ऐसी परिस्थिति में

आई० ए० रिचर्ड्स, हरवर्ट रीड, एफ० एल० न्यूमन जैसे विद्वानों ने साहित्यशास्त्र को विज्ञान एवं मनोविज्ञान के आधार पर व्यवस्थित रूप देने प्रयास किया । किन्तु इस क्षेत्र में अभी बहुत कार्य बारी है । श्री हरवर्ट रीड तथा अन्य कई साधियों ने साहित्य-समीक्षा को वैज्ञानिक रूप देने का प्रयत्न चलाया, जो वर्तमान परिस्थितियों के सर्वथा अनुकूल है । वस्तुतः साहित्य-शास्त्र को देशकाल की सूक्ष्म सीमाओं से युक्त करके व्यापक वैज्ञानिक आधार पर प्रतिष्ठित करने की आवश्यकता है । ऐसा होने पर भी साहित्य मूल्यों की पुनः स्थापना एवं साहित्यिक एवं असाहित्यिक तत्वों का निर्दिष्ट सम्यक् रूप से किया जा सकेगा ।

१ | आलोचना की परिभाषा

'आलोचना' शब्द 'लून्' धातु से बना है (जा + लून् + लुन् + टात्) । लून् का अर्थ है 'देखना' । इसे इस रूप में प्रयोग किया जाता है कि किसी कृति को देखना । देखना से अभिप्राय है कि उसकी स्थायिता बरना एवं सम्यक्त मूलाङ्कन करना ।

आलोचना के प्रागम्भिक काल में 'आलोचना' का अर्थ केवल छिद्रान्वेषण ही समझा जाता रहा है अर्थात् किसी कृति के दोष एवं न्यूनता मात्र को स्पष्ट कर लेना से एक संबंधी विगोपी दृष्टिकोण रखने हुए उसकी कृति पर आहार-प्रहार करना था । छिद्रान्वेषण का यह मर्यादित अर्थ आलोचना के क्षेत्र को अत्यन्त सीमित एवं उसके स्वरूप को अत्यन्त प्रिष्ठ बना देता था । इसी प्रतिप्रिया के रूप में गदीय विचारधारा के अनुसार आलोचना का अर्थ किसी रचना विशेष की विशेषताओं की ओर गौरव करने न्यूनताओं की ओर आवे घेरना ही नहीं, उस पर आवरण डालना ही आलोचना का धर्म समझा गया, पर इन धर्मपन्थियों का मन भी सर्वमान्य न हो गया ।

एक वर्ग के विद्वानों द्वारा किसी रचना की मात्र विशेषताओं को स्पष्ट करना हितप्रद नहीं समझा गया, क्योंकि न्यूनताओं के प्रकाशन न होने से रचनाओं को श्रेष्ठता की सीमा में ही रचना माना जाता है । इसके विपरीत दूसरी विचारधारा के समर्थकों का कहना था कि यदि मात्र न्यूनताओं की ओर ही भ्रंश दिया गया तो श्रेष्ठ साहित्य की रचना युग में कभी नहीं हो सकेंगी और लेखकों का दल अपनी रचना के पर्याप्त स्वागत न होने एवं उचित मूल्या-पन के अभाव में निराशा एवं बढ़ता के खानाखर्च में लगन-जायं में विमुख हो जायेगा । इस विगोवाभास की स्थिति में एक समन्वित-विचारधारा का प्रति-पादन किया गया, जिसने अनुसार किसी कृति की विशेषताओं एवं न्यूनताओं

दोनों की ओर संकेत करना आलोचना का अर्थ समझा जाने लगा ।

कुछ समय पश्चात् आलोचना के अर्थ में परिवर्तन हुआ और यह मन निश्चित किया गया कि आलोचना को तुलनात्मक पद्धति अपनानी चाहिये । अर्थात् आलोचना का वास्तविक अर्थ यह होना चाहिए कि—

“आलोचना सिद्धान्तों के आधार पर, प्रचलित मान्यताओं के आधार पर और उसी क्षेत्र एवं स्तर की दूसरी पुस्तक से किसी रचना विशेष की तुलना करके अच्छाई-बुराई के सम्बन्ध में अपना निर्णय मांग दे दे ।”

परन्तु कुछ आलोचकों ने आलोचना का अर्थ यह भी लगाया कि कितनी कृति की परम ज्योती-रसों करने में ही आलोचना के अर्थ की परम अभिव्यक्ति होती है । इसके साथ ही यह प्रश्न उठाया गया कि इस परम की बसोटी क्या होनी चाहिए ? कि इस प्रश्न का समुचित उत्तर न मिल सकने के कारण जिस तीव्र-मानि में यह प्रश्न उठाया गया था उसी गति में यह विवाद-वस्तु माना-वरण में गमना हो गया ।

उत्पन्न विचारधाराओं के अलावा एक अन्य विचारधारा भी प्रचलित हुई

“But criticism, real criticism is essentially the exercise of this very quality curiosity and disinterested love of a free play of mind it obeys an instinct prompting to try know the best is known and thought in the World”

—Mathue Arnold”

“वास्तविक आलोचना इस दृष्टि के मोक्ष और ब्राह्म के सर्वोत्तम स्वप्न का अभिव्यक्ति करने का माध्यम है ।”

वस्तुतः विभिन्न-विचारधाराओं के मध्य प्रश्न उठता है कि आलोचना का वास्तविक अर्थ क्या होना चाहिए ? आर्य सिद्धि आलोचना के क्षेत्र में अग्रसरता का प्रमाण दृष्टिगोचर होता है । आलोचकों के अति-आती विचार-धाराओं की ऐतज्य विभिन्न वर्गों में फैल गई है । इस प्रकार बहुपक्षी आलोचकों के वर्ग बरहते हैं, जिसके सम्बन्ध में आलोचना सिद्धि के विचार-मध्य में गहरा बरी अन्वेषण जति के रूप में प्रकाशित हो गयी है । किसी वैयक्तिक की प्रशंसा-

गाई और उमकी थैलता का निर्णय आज इस आधार पर किया जाता है कि अमुक लेखक किस वर्ग अथवा स्कूल से सम्बन्ध रखता है और उम वर्ग अथवा स्कूल की मसमता कितनी है ? प्रचार एवं प्रसार कितना है ?

हमारा आधुनिक साहित्य अधिक पुराना नहीं, मात्र अस्ती-नद्वे वषं पुराना है, जब कि विश्व तथा विशेषतया पाश्चात्य साहित्य में जिन प्रवृत्तियों एवं मान्यताओं की स्थापना हो चुकी थी, उनका उत्थान और पतन वहाँ का साहित्य देख चुका था और आवश्यकतानुसार मजबूत-मजबूत कर अथवा समयानुकूल न होने पर नष्ट या नवीन धारणाओं को जन्म दे चुका था, वैसे स्थिति आज हमारे साहित्य की है ।

अतः आलोचना का ऐसी स्थिति में यह प्रमुख कार्य होना चाहिए कि प्रगतिशील जीवन मूल्यों को पूर्ण लेखकीय ईमानदारी के साथ मूल बलान्मकता में परिपूर्ण अभिव्यक्ति एवं प्राण प्रदान किए जाएँ ।

"The criticism to direct and dumb and efficacious. The valuation of the poet is expressed by the place he has voluntarily accorded in tribal society, the valuation of the poem by their repetition and survival".—“Christopher Codwell”

साहित्य निर्माण का महान उत्साहमय आलोचक एवं साहित्यकार दोनों पर है । अतः आलोचना का वास्तविक अर्थ होना चाहिए वह मूल्य-मर्मांश रहित साहित्य की उल्लेख कर (चाहे वह जिस किसी भी द्वारा लिखा गया हो) श्रेष्ठ निर्माणोन्मुख एवं प्रगतिशील तत्वों को आत्मगत करने वाले साहित्य का उचित मूल्यांकन कर उसके रचनाकारों को उचित दिशा निर्देशन करे । कला का मूल्य केवल वही नव प्राण कर गया है और पाठक के ऊपर वही नव प्रभाव डाल गया है, इसे स्पष्ट करना ही आलोचना है ।

आलोचना का अर्थ आलोचक की अपनी रचित नहीं साहित्य की श्रेष्ठता एवं प्रगतिशील मानदण्ड होना चाहिए । श्रेष्ठ आलोचक श्रेष्ठ कृति को श्रेष्ठ घोषित करने में कभी गंभीर नहीं करने और न सीमित परिवेश में ही उसके मर्मोद्घात करने, चाहे वह उन्हें रचित प्रणीत हो या न हो ।

आलोचना के प्रकार

माधारणतया कहा जा सकता है कि जितने प्रकार के साहित्यिक विषय होंगे उतने ही प्रकार की आलोचना पड़ने भी होगी । किसी कृति की आलोचना करने समय आलोचक किन चीजों का विशेष ध्यान रखता है, उस रण का उसके मन पर क्या प्रतिक्रिया होती है और किस सीमा तक वह उमंगे प्रभावित होता है, आलोचना का स्वरूप बहुत कुछ इसी बात पर निर्भर करता है । ये सभी प्रश्न आलोचक के दृष्टिकोण से सम्बन्धित होते हैं और आलोचन के प्रकार आलोचक के इसी दृष्टिकोण की विभिन्नता के कारण निर्मित हो जाते हैं । इस प्रकार अनेक प्रकार की आलोचना पड़ने की सम्भावना है अत आलोचना के वर्गीकरण की समस्या इसी दृष्टिकोण से सम्बन्धित है और यह दृष्टिकोण मनोवैज्ञानिक, सांख्यिक, ऐतिहासिक, दार्शनिक, वैज्ञानिक, व्याख्यात्मक, तुलनात्मक, रचनात्मक, प्रभावप्रतिपक्ष, समाजवादी, या बलावादी कुछ भी हो सकता है । आज किसी से अनेक प्रकार की आलोचना पड़ने की सम्भावना हो रहा है जो इस प्रकार है—

१. ऐतिहासिक आलोचना-प्रणाली
२. व्याख्यात्मक आलोचना-प्रणाली
३. निर्णयान्तरक आलोचना-प्रणाली
४. वैज्ञानिक आलोचना-प्रणाली
५. तुलनात्मक आलोचना-प्रणाली
६. रचनात्मक आलोचना-प्रणाली
७. मनोवैज्ञानिक आलोचना-प्रणाली
८. सांख्यिक आलोचना-प्रणाली
९. दार्शनिक आलोचना-प्रणाली
१०. समाजवादी आलोचना-प्रणाली
११. प्रभावप्रतिपक्ष आलोचना-प्रणाली
१२. बलावादी आलोचना-प्रणाली
१३. वैज्ञानिक आलोचना-प्रणाली

१४. प्रभावभिव्यंजक आलोचना-प्रणाली
१५. अभिव्यजनावादी आलोचना-प्रणाली
१६. मनोविश्लेषणात्मक आलोचना-प्रणाली
१७. प्रयत्निवादी आलोचना-प्रणाली

१. ऐतिहासिक आलोचना-प्रणाली

इस आलोचना-प्रणाली का आयुनिक युग में मूल प्रचार एवं प्रसार हुआ है। साहित्य बस्तुनः जीवन की आलोचना करने के साथ ही समकालीन युग की परिस्थितियों से भी घनिष्ठ-रूप में प्रभावित होता है। व्यक्ति भी इन युगीन परिस्थितियों से अपने को पूर्णतया अलग-गिरा में नहीं कर पाता। वह एक प्रकार से युग-नापित ही होता है और उस पर समकालीन परिस्थितियों का ही साहित्य की भाँति बहुत प्रभाव पड़ता है। साहित्य और युग के मध्य परस्पर इन सम्बन्धों के स्पष्टीकरण करने का कार्य ऐतिहासिक आलोचना करती है।

ऐतिहासिक आलोचना-प्रणाली बानावरण तथा देशकाल का पूर्ण विवरण अपने सामने रखकर आलोचना प्रक्रिया में मग्न होती है। इस आलोचना-प्रणाली का प्रयोग प्रमुख रूप से अंग्रेजी-साहित्य के प्रमुख इतिहासकार विद्वान 'टैन' Tenn ने किया है उन्होंने साहित्य के अध्ययन के लिए तीन तत्वों का विवेचन अवश्य माना है।

1. Race जाति
2. Milieu परिवेश
3. Moment समय-बिन्दु

'टैन' के इस सिद्धान्त के परम्परागत साहित्यालोचन की सबसे बड़ी कमियाँ प्रमाण हर्ष और युगीन परिस्थितियों में जातीय चेतना की घुटभूमि में साहित्य का अनुचित अध्ययन करने की श्रेष्ठा प्राप्त हुई। इस समीक्षा प्रणाली में हम बात का भी अध्ययन किया जाता है कि किसी रचना ने युग के साहित्यिक, सांस्कृतिक, एवं सामाजिक तत्त्वों पर अपना प्रभाव किस अंश में डाला है। यदि यह प्रभाव अधिक था तो निश्चय ही वह बड़ी कृति श्रेष्ठ है और यदि नहीं, तो वह कृति निम्न श्रेणी की है।

कभी कभी प्रश्न भी उत्पन्न हो सकता है कि ऐतिहासिक आलोचना प्रणाली के आलोचक का इतिहासकार होना भी आवश्यक है ।

इतिहासकार और आलोचक का दोनो बाणधर्म में अन्तः-अन्त है और वह आवश्यक नहीं कि थोड़ा इतिहासकार आलोचक भी हो ।

"The historian of a literature must be distinguished from the critic of literature"

इस आलोचना-प्रणाली का मध्य काल करने वाले को इतिहास का दृष्टिकोण नहीं है । आलोचक करने लगता पढ़ता है । अर्थात् इस पद्धति के अन्तर्गत किसी रचना की समीक्षा करने समय रचनाकार को पूर्णतः तथा समकालीन इतिहास का प्रभाव कम से ध्यान रखना पड़ता है ।

इस प्रणाली की भी आलोचना की गई, क्योंकि किसी साहित्य का ऐतिहासिक वैशेष्य वातावरण अपना देना पड़ ही नहीं होता । यदि ऐसा हो तो साहित्य की सादर समीक्षा समभव हो जाय और कोई भी थोड़ा साहित्य अमर्य पद नहीं प्राप्त कर सकेगा ।

अन्य दोष यह भी है कि रचना को उसके वास्तविक स्वरूप में न पढ़ा कर लेखन कार्य का कार्य तथा वाग्म्य का सम्बन्ध निश्चित किया जाता है, जिसमें स्वयं रचना का मूल्य गूँथ हो जाता है ।

अन्य दोष यह भी है कि रचना, प्रक्रिया को पुरानी परिस्थितियों के मर्म में मृग्याचित होने के परिणामस्वरूप व्यक्ति की भी पूर्ण उद्देश्य होती है । अतः ज्ञान, प्रक्रिया और समय-बिन्दु के साथ लेखकीय व्यक्तित्व को स्वीकार करने के उत्पन्न ही इस समीक्षा का तर्क समझ रूप सामने आ सकता है ।

इस प्रणाली का जन्म मध्ययुग में भारतवर्ष के मेवृत्त में हुआ और समुद्रना आचार्य गुल के संस्थापन में प्राप्त हुई ।

२. व्याख्यात्मक आलोचना-प्रणाली

व्याख्यात्मक आलोचना-प्रणाली (Interpretative criticism) का जन्म जर्मनी के विचारकों के कारण हुआ । उन्होंने कला की अत्यन्त विशद एवं सूक्ष्म व्याख्या कर इस आलोचना की उपयोगिता मित्र की और दीर्घ हो इसी ओर

साहित्य विचारको एवं चिन्तको का ध्यान जाने लगा और इसके फलस्वरूप प्रचार एवं प्रसार तीव्रता में हुआ । इंग्लैण्ड में इसका प्रचार बॉल्फोर्ड ने और ऑर्नैन्ड ने किया तथा लोकप्रिय बनाने में फेन्टर का प्रमुख हाथ रहा ।

इस आलोचना-प्रणाली ने आलोचको को इस बात का निर्देश दिया कि वे किसी रचना की आलोचना करने के पूर्व उसकी अन्तरात्मा में गहरे और सत्त्विकता पूर्वक बैठने का प्रयत्न करें और उस वातावरण एवं अनुभवों का उद्घाटन करें; जिसकी छाया में बलाकार ने उस रचना-विशेष का गूजन किया होगा और तभी वे आलोचना का मुख्य उद्देश्य पूर्ण कर सकेंगे ।

यह आलोचना-प्रणाली समीक्षा के व्यक्तिगत मान-दण्डों की स्थापना पर बल देती है । यह रचनाओं में निर्णयात्मक आलोचना की भाँति ऊँच-नीच का भेद नहीं मानती । यह साहित्यकार या कलाकार की अपनी सृष्टि की विशेषताओं को अस्वीकार न कर उन्हें प्रोत्साहित देती है । यह नियमों को प्रगतिशील और परिवर्तनशीलता के नियमों में प्रभावित स्वीकार करती है । गोल्डन के अनुसार—

“व्याख्यात्मक आलोचना-प्रणाली में साहित्य की परीक्षा शुद्ध अन्वेषण के बनावरज में होती है इस आलोचना-प्रणाली का जन्म तभी होता है, जब किसी रचना की आलोचना करने के समय इतिहास का तथा उसमें भी पूर्व इतिहास का आश्रय ग्रहण कर उसकी रचना का मूल्यांकन किया जाता है ।”

यह प्रणाली प्रत्येक रचना को आलोचना के लिए स्वतंत्र इकाई स्वीकार करती है । इस प्रणाली के दो मुख्य तत्व हैं—

१. वैज्ञानिक यथार्थ भाव
२. वैज्ञानिक तटस्थता

इस प्रणाली में आलोचक एक वैज्ञानिक की भाँति किसी रचना की आलोचना करता है और निरपेक्ष भाव में उसकी समीक्षा करता है । इसका कारण यह है कि बला की मूलप्रेरणा, उद्देश्य प्राप्ति तथा उसकी श्रेष्ठता एवं उपयोगिता का निर्णय केवल व्याख्या द्वारा ही सम्भव हो सकता है । अतः आलोचक जिस वृत्ति को आलोचना के लिए उठाए वह उसे उस रचना के मूलभावों

तक पहुँचने का प्रयत्न करना चाहिए, जो स्वयं कलाकार की मानसिक स्थिति में पूर्ण-सादाम्य रखता हो और जिससे प्रेरणा ग्रहण करके कलाकार ने अपनी कला का सृजन किया हो। आलोचक में यह सामर्थ्य तभी सम्भव है, जब उसमें प्रेयशीलता के भावों के साथ उदारता एवं भावनात्मकता अनिवार्य रूप से विद्यमान हो। उसके व्यक्तित्व में उदात्तीकरण की अनुपम प्रवृत्ति होनी चाहिए तथा दूसरे के भावों एवं प्रेरणाशक्ति के स्रोतों को ग्रहण करने की शक्ति होनी चाहिए। व्याख्यात्मक आलोचना में आलोचक अन्वेषक के रूप में होता है।

हिन्दी में आचार्य पं० रामचन्द्र शुक्ल को व्याख्यात्मक आलोचना-प्रणाली का सूत्रपात करने का श्रेय प्राप्त है। सूर तुलसी और जायसी पर लिखी गई उनकी आलोचनाएँ इसी प्रकार की हैं। डा० लक्ष्मीसागर वाष्णों ने कृत 'भारतेन्दु हरिश्चन्द्र' आधुनिक युग में काव्यात्मक आलोचना-प्रणाली का सर्वश्रेष्ठ उदाहरण है।

३. निर्णमात्मक आलोचना-प्रणाली

मुनिश्चित शास्त्रीय सिद्धान्तों के आधार पर किसी रचना का मूल्यांकन करना निर्णमात्मक आलोचना-प्रणाली कहलाती है। एक लेखक के लिए निर्धारित नियमों का पालन करना उसी प्रकार अनिवार्य होता है। जिस प्रकार साधारण नागरिकों को शासकीय विधानों का पालन करना होता है। प्रणाली का मुख्य उद्देश्य निर्णय करना है।

इस आलोचना-प्रणाली को स्वीकार करने वाले आलोचकों के दो वर्ग हैं— एक वर्ग परम्परागत आलोचकों का है, जो इस बात में विश्वास रखता है कि जो कुछ प्राचीन साहित्य में रचा गया है और प्राचीन साहित्यकार हुए हैं, वहीं श्रेष्ठ हैं अद्वितीय हैं, भविष्य में अथवा वर्तमान काल में न तो उनसे श्रेष्ठ साहित्य की रचना ही हो सकती है और न उनसे अद्वितीय साहित्यकार ही हो सकते हैं। ऐसे आलोचकों के अनुसार अब पुनः 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' की रचना नहीं हो सकती और न उनकी अद्वितीय रचनाएँ रची जा सकती हैं। प्रश्न यहाँ स्वभावतः यह उठता है कि फिर क्या वर्तमानकाल अथवा भविष्य में ऐसी श्रेष्ठ रचनाएँ

क्या नहीं जा सकेगा ? यदि नहीं जा सकेगी तो उसी चेतना का आधार बना होगा ? इस वर्ग के आलोचकों ने इसका उत्तर अत्यन्त विविध रूप में दिया है । उनके अनुसार वर्तमान काल जैसा भक्ति के साहित्यकारों को इन प्राचीन साहित्यकारों का अनुसरण करना पड़ेगा । उनके द्वारा अन्तर्गत गये भाग के अध्ययन से ही थोड़ा साहित्य की रचना सम्भव हो सकती है । पर दूसरा वर्ग इस अहिंस, परस्परगत आलोचकों की मान्यताओं में महत्तम नहीं हुआ । इस वर्ग के अनुसार प्राचीन साहित्यकारों का म्यान अद्वितीय तो है, साथ ही उनके द्वारा रचा गया साहित्य भी श्रेष्ठ है, पर इसका यह अन्तिमार्थ नहीं है कि भविष्य में ऐसे श्रेष्ठ-साहित्य, की रचना नहीं हो सकती । इस सम्बन्ध में यह वर्ग निम्नलिखित दृष्टिकोण नहीं अपनाता । यह वर्ग तो स्वीकार करता है कि इन श्रेष्ठ साहित्यकारों के भागों का अनुसरण करना चाहिए, पर यह नहीं स्वीकार करता कि बिना उसके श्रेष्ठ साहित्य की रचना सम्भव ही नहीं है, इस अनुसरण के साथ यह वर्ग यह भी मानता है कि गौन्दयंपूर्ण मिठाइयों का भी समन्वय किया जाना चाहिए, नभौ श्रेष्ठ आलोचना सम्भव हो सकती है ।

दोष

निर्णयात्मक आलोचना-प्रणाली का बड़ा दोष तो यह हुआ कि उसमें साहित्यालोचन के क्षेत्र में जीवन, युग, वातावरण एवं समाजगत परिस्थितियों के परीक्षण आदि की ओर से आलोचकों का ध्यान हटा दिया और उन्हें साहित्य के कलापक्ष तक ही सीमित रहने के लिए बाध्य किया । जिसके फलस्वरूप साहित्य के कलापक्ष की ओर ही ध्यान देने के कारण यह आलोचना-प्रणाली एकांगी हो गई । इन आलोचकों ने कलापक्ष की ओर ध्यान दिए जाने का कारण यह बताया कि युगीन-परिस्थितियाँ और युग-मूल्य तथा चेतना निरन्तर परिवर्तनशील हैं । भक्तिकाल, रीतिकाल और आधुनिककाल में क्रम से निरन्तर युगीन-परिस्थितियाँ विभिन्न स्वरूप ग्रहण करती रही हैं । उनकी परिवर्तनशीलता के कारण उन्हें साहित्य का म्यायी मानदण्ड नहीं स्वीकार किया जा सकता और इसीलिए इन आधारों पर साहित्यालोचन भी नहीं किया जाना चाहिए ।

आचार्य महावीरप्रसाद द्विवेदी और मिथ्र बन्बुओं ने इस आलोचना का वास्तविक रूप प्रस्तुत किया था और आधुनिककाल में तो निर्णय देने की ज़रूरत एक सामान्य सी प्रवृत्ति ही आलोचकों में बन गई है। अतः कोई भी आलोचक जब तक निर्णय नहीं देता, तब तक वह अपने आलोचक धर्म को अपूर्ण समझता है। आधुनिककाल में निर्णय-आत्मक आलोचना का प्रयत्न खूब हुआ है।

४. नैसर्गिक आलोचना-प्रणाली

इस आलोचना-प्रणाली में आलोचक को नियमों अथवा विधानों का पालन नहीं करना पड़ना और उसे पूर्ण स्वतन्त्रता रहनी है एक प्रकार से यह अपनी व्यक्तिगत रचि अथवा अरुचि पर ही किसी कृति की समीक्षा करता है। कोई कृति उसे बहुत अच्छी लगती है इतना ही यथेष्ट है और इसीलिए वह रचना आलोचना की कसौटी पर थोड़ा ठहराई जाती है। वह रचना आलोचक की मर्मा अच्छी लगती है और उसकी तुलना में दूसरी रचनाएँ बड़ी बुरी लगती हैं; इसका उत्तर देने के लिए आलोचक बाध्य नहीं होता है। वह तो बस इतना कह कर बात समाप्त कर देता है कि अमुक रचना ने उस पर गहरा प्रभाव डाला है और उसकी मन स्थिति को सशमोर दिया है। इसीलिए वह उस रचना को अन्य रचनाओं से थोड़ा ठहराता है।

इस प्रणाली के अन्तर्गत साहित्यकार का भावपक्ष किस प्रकार का है, रचनाकार में कौन सा सदेग अपने पाठकों तक पहुँचाने का प्रयत्न किया है, उस सदेग की क्या उपयोगिता है, युगीन-जीवन, परिस्थितियों एवं वातावरण का चित्रण उसकी रचना में किस स्तर पर हुआ है और इन सबके प्रति कलाकार की ईमानदारी और सत्यता किन्ती रही है अथवा साहित्य का कलापक्ष किस स्तर का है, भाषा-शैली और कलात्मकता का निर्वाह किस प्रकार हुआ है, यदि बाध्य मुक्त है तो अङ्गार रस, छन्द और रिमल आदि के प्रयोग में मोन्दर्य बोध की वृद्धि किस स्तर पर हुई है, यदि उपन्यास, नाटक आदि की मुक्तक है तो पात्र किस प्रकार के हैं, उनका चरित्र-चित्रण किस प्रकार का है कथानक किस आदि का निर्वाह किस प्रकार हुआ है, आदि कुछ ऐसे मौलिक प्रश्न हैं जिनको और आलोचकों का ध्यान विचलित नहीं जाता। इनके उत्तर कोई सम्बन्ध नहीं

होता । वह अपनी रुचि की ओर रचना के पड़ने वाले प्रभाव की भाप करता है । यही नैसर्गिक आलोचना-प्रणाली है ।

५. परिचयप्रधान आलोचना-प्रणाली

पत्र-पत्रिकाओं में प्रायः पुस्तक-समीक्षा का एक स्तम्भ होता है । जिसमें कृति की विशेषताओं एवं अभावों का विवरण दिया जाता है । यह परिचय प्रधान आलोचना कहलाती है । 'समालोचक', सुदर्शन, 'सरम्बती' आदि पत्रों के माध्यम से हम परिचयप्रधान आलोचना-प्रणाली का गूत्रपात हुआ ।

यह आलोचना का थोड़ा रूप नहीं है । इसमें सम्भीरता की ही प्रधानता रहती है । इसका सम्बन्ध पत्रकारिता में अधिक होने के कारण इस प्रकार की आलोचना-व्यवस्था पर पत्रकारिता जैसी का अधिक प्रभाव पड़ा है । जैसा कि नाम में ही स्पष्ट है, इसमें परिचय की ही प्रधानता रहती है, आलोचना तो नाम मात्र की होती है आलोचक किसी भी कृति का परिचय पाठकों को और ग्राह्य क्षेत्र को करा देता है । आज का परिचयप्रधान आलोचना-प्रणाली का रूप अत्यन्त दूषित हो गया है ।

पत्र-पत्रिकाओं में उन्हीं पुस्तकों की 'समीक्षा' की जाती है, जो उस पत्र के सम्पादक के मित्रों या शिर्षियों या उनके वर्ग के लोगों द्वारा लिखी जाती है । इस प्रणाली में प्रसंगापेक्ष अत्यन्त प्रबल होता है, बेमिस्त्र-पत्र की बातें की जाती हैं और बिस्व की थोड़ी कृतियों के समान स्तर पर रखकर उनके रचना-कार को महान् छद्माने का प्रयत्न किया जाता है । इसका दूसरा रूप भी तब प्रचलित होता है जब सम्पादक महोदय को अपने विरोधी वर्ग के लोगों को गालियाँ गुलानी होती हैं ।

इस प्रणाली में तर्क-बुद्धि का कोई स्थान नहीं होता है और जो मन में आता है वह दिया जाता है । इस दृष्टि से यह नैसर्गिक-आलोचना-प्रणाली के निराट टूटती है । एक प्रकार से किसी रचना के सामान्य-परिचय के लिए यह प्रणाली यथेष्ट है ।

६. तुलनात्मक आलोचना-प्रणाली

इस प्रणाली में कवियों और लेखकों की रचनाओं की तुलना अन्य भाषा

और साहित्य के दूसरे कवियों एवं लेखकों से की जाती है और उनकी विशेषताओं एवं आभावों की समीक्षा की जाती है। दो कवियों अथवा लेखकों की परस्पर तुलना में पाठकों के मन में किसी कवि अथवा लेखक की श्रेष्ठता एवं महानता का स्पष्टीकरण किया जाता है। इससे श्रेष्ठता सम्बन्धी प्रचलित धारितियों के निराकरण में सहायता प्राप्त होती है। इस प्रणाली में तुलना के आधार पर एक कवि अथवा लेखक को न्यून महत्व का और दूसरे को उससे श्रेष्ठ महत्व का सिद्ध करने की चेष्टा की जाती है।

इस आलोचना-प्रणाली में यदि आलोचक अपने को पूर्वाग्रहों से मुक्त नहीं कर पाता, तो कभी आलोचना के साथ न्याय नहीं कर सकेगा। यही प्रवृत्ति इस आलोचना के न्याय-संगत एवं तर्क-संगत रूप को कलुषित कर देती है, क्योंकि यह तो निश्चित है कि यदि आलोचक के मन में किसी कवि अथवा लेखक को श्रेष्ठ सिद्ध करने की भावना पहले से ही बनी हुई है तो वह कला एवं रचना-प्रक्रिया को गौण स्थान प्रदान करेगा।

इस प्रणाली में व्युत्पत्ति पर विशेष ध्यान दिया जाता है। इसके लिए आलोचक को विभिन्न कालों की युगीन-चेतना, साहित्यिक-प्रवृत्तियों, मानसिक एवं आध्यात्मिक विकास सूत्रों का आकलन एवं चिन्तन करना पड़ता है। जब तक आलोचक का ज्ञान विशद एवं व्यापक धरातल पर निर्मित नहीं होगा, वह इस प्रकार की आलोचना करने में सफल नहीं हो सकेगा और न आलोच्य कृति के साथ न्याय कर सकेगा।

यह आलोचना-प्रणाली यह स्वीकार करती है कि हिन्दी में इस प्रणाली का प्रारम्भ श्रेष्ठ ढंग से आचार्य परमसिंह शर्मा कृत 'बिहारी सतसई' की आलोचना से प्रारम्भ हुआ और आज तो इसका प्रयोग खूब होता है, पर तुलना करते समय जो बात सबसे अधिक ध्यान में रखने की है, वह यह कि तुलना के लिए चुने हुए या चुने गए दोनों लेखकों और रचनाओं का क्षेत्र एक ही हो, प्रवृत्तियाँ एक ही और विषयवस्तु में मूल-भूत समानता हो, इसकी प्रायः उपेक्षा कर दी जाती है; इसलिए आज होने वाली तुलनात्मक-आलोचना बड़ी हल्की और शून्यास्पद प्रतीत होती है।

१. जीवन घटान्तीय आलोचना-प्रणाली

इस आलोचना-प्रणाली में लेखकीय व्यक्तित्व का प्रमुख ध्यान रखा जाता है। इसके प्रवर्तक अंग्रेजी कवि और लेखक जॉन ड्राउजेन माने जाते हैं। इस आलोचना-प्रणाली में समकालीन सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक परिस्थितियों को ध्यान में रखते हुए कलाकार के व्यक्तित्व की माप की जाती है। इसका प्रारम्भ बच्चों की जीवनी एवं आलोचना लिखने के सम्बन्ध में हुआ। इस प्रकार ऐतिहासिक आलोचना-प्रणाली के मुख्य दोष का परिहार कर कुछ अंशों में समाहार हो गया, जिसमें कलाकार के व्यक्तित्व की पूर्ण उपेक्षा की जाती थी। इन आलोचकों ने यह प्रतिपादन किया कि जब तक किसी कवि या लेखक के जीवन घटान्तों से हम पूर्णतया परिचित न हों तब तक आलोचक कृति के माध्यम पूर्ण-रूप में न्याय नहीं किया जा सकता, क्योंकि कवि या लेखक जो जीवन जीता है उसका प्रभाव उसकी रचनाओं पर गहनतम रूपों में पड़ता है प्रेमचन्द के जीवन की कथा, उनकी आर्थिक विपन्नताएँ, उन्होंने जिस घोषण कृति एवं अभिग्राह को सहन किया था और अनमेल विवाह की जिस विभीषिका से गुजरे थे, उनका साहित्य इन तथ्यों में अछूता न रह सका।

अतः जीवनघटान्तीय आलोचकों के अनुसार जब तक हम जीवन से सम्बद्ध परिस्थितियों एवं वातावरण का प्रामाणिक अध्ययन नहीं किया जाता, तब तक उनकी की गई आलोचना एकांगी एवं दोषपूर्ण होती है। इस प्रकार इस आलोचना-प्रणाली में कला तथा कलाकार की विषमता पूर्ण-परिस्थितियों का समाहार होता है। और उनका समाधान समन्वयात्मक पृष्ठभूमि पर प्रस्तुत किया जाता है। इस आलोचना-प्रणाली के माध्यम से कलाकार और पाठक के बीच का व्यवधान समाप्त हो जाता है और कलाकार का वास्तविक स्वरूप उपयोगी ढंग में प्रस्तुत हो पाता है।

प्रायः लेखक निम्न करना चाहते हैं कि जो कुछ वे जीते हैं, भोगते हैं, कुंठा अवसाद, हर्ष एवं उन्माद की जिन परिस्थितियों में वे बनते-विगड़ते हैं टूटते-बिपरते हैं, उनके साहित्य का इसमें कोई सम्बन्ध नहीं। यह आलोचना-प्रणाली लेखकों के इन दावों और घोषणा की परीक्षा कर उसका पर्दाफाश करती है।

और शास्त्र के दूध के कविता एवं योग्य के की जाती है और दूसरी दिशा
मापी एवं भाषाओं की समीक्षा की जाती है। दो कविता अथवा योग्य के
प्राथम्य गुणों में पाठकों के मन में विचार कवि अथवा योग्य के योग्य के
मतामता का शास्त्रिकता विचार जाता है। दूसरे योग्य के मतामता अथवा
प्राथम्य के निराकरण में मतामता पाठ जाती है। इस मतामता में गुणों के
आधार पर एक कवि अथवा योग्य के गुण मतामता का और दूसरे की बातें
योग्य मतामता का निराकरण की योग्य के जाती है।

इस आलोचना-प्रणाली में यदि आलोचक अपने को नृणांशों में कुछ स्वीकार पाता, तो कभी आलोचना के साथ स्थाय नहीं कर लेगा। यही प्रवृत्ति इस आलोचना के व्याप-मार्ग एवं लक्ष्य-मार्ग रूप को कमजोर कर देती है। क्योंकि यह तो निश्चित है कि यदि आलोचक के मन में किसी यदि प्रवर्तन को श्रेष्ठ सिद्ध करने की भावना पड़ेगी तो ही कभी कुछ है तो वह कदाएँ रचना-प्रक्रिया को गौण स्थान प्रदान करेगा।

इस प्रणाली में व्युत्पत्ति पर विरोध ज्ञान दिया जाता है । इसमें निः
आलोचक को विभिन्न कालों की सुगीन-ध्वनना, गतिविध-प्रवृत्तियों, मानसिक
एवं आध्यात्मिक विकास सूत्रों का आकलन एवं विज्ञान करना पड़ना है । जब
तक आलोचक का ज्ञान विरोध एवं व्यापक धरातल पर निर्मित नहीं होगा, वह
इस प्रकार की आलोचना करने में सफल नहीं हो सकेगा और न आनन्दपूर्ण
के साथ न्याय कर सकेगा ।

यह आ
प्रारम्भ
से
"चुने
आज तो
अधिक
बोना
मे
आज

परती है कि हिन्दी में इस प्रणाली का
कृत 'बिहारी मनमोह' की आलोचना
१. खूब होना है, पर तुलना करते
की है, वह यह कि तुलना के लिए
२. का क्षेत्र एक ही हो, प्रवृत्तियाँ
३. हो, इसकी प्रायः उपेक्षा कर
४. -आलोचना बड़ी हल्की और

जीवन वृत्तान्तीय आलोचना-प्रणाली

इस आलोचना-प्रणाली में ऐतिहासिक दृष्टिकोण का प्रमुख स्थान रखा गया है। हमारे प्रयत्न अनेकों व्यक्ति और ऐतिहासिक जीवन दृष्टिकोण माने जाते हैं। आलोचना-प्रणाली में समकालीन सामाजिक, सांस्कृतिक एवं राजनीतिक परिवर्तनों को ध्यान में रखते हुए बलाकार के दृष्टिकोण की मात्र की जाती है। इसका प्रारम्भ करिबो बीसवीं शताब्दी एवं आलोचना विज्ञान के सम्बन्ध में है। इस प्रकार ऐतिहासिक आलोचना-प्रणाली के मुख्य दोष का परिहार कर उ अन्त में समाहार होकर जिसमें बलाकार के दृष्टिकोण की पूर्ण उद्देश्यता की जाती है। इस आलोचकों ने यह प्रतिपादित किया कि जब तक किसी विषय के ऐतिहासिक जीवन वृत्तान्तों में हम पूर्णतया परिचित न हों तब तक तत्त्व ज्ञान के माध्यम पूर्ण-रूप में व्याप्य नहीं किया जा सकता क्योंकि यदि ऐतिहासिक जो जीवन जीता है उसका प्रभाव उसकी रचनाओं पर गहनतम रूप में पड़ता है प्रेमचन्द के जीवन की कथा उनकी आर्थिक विषमताओं, उनके जन्म घोषण बुद्धि एवं अभिभावक की मृत्यु किया था और अनमेल विवाह की जन्म विभीषिका में गुजरे थे, उनका साहित्य इन तथ्यों में प्रकट हो रहा था।

अतः जीवनवृत्तान्तीय आलोचकों के अनुसार जब तक हम जीवन में सम्बद्ध परिस्थितियों एवं वातावरण का प्रामाणिक अध्ययन नहीं किया जाता, तब तक उसकी पूरी गई आलोचना एकांगी एवं दोषपूर्ण होती है। इस प्रकार इस आलोचना-प्रणाली में बला तथा बलाकार की विषमता पूर्ण-परिस्थितियों का समाहार होता है। और उनका समाधान समन्वयात्मक पृष्ठभूमि पर प्रस्तुत किया जाता है। इस आलोचना-प्रणाली के माध्यम में बलाकार और पाठक के बीच का व्यवधान समाप्त हो जाता है और बलाकार का वास्तविक स्वरूप उपयोगी ढंग में प्रस्तुत हो पाता है।

प्रायः लेखक निम्न करना चाहते हैं कि जो कुछ वे जीते हैं, भोगते हैं, कुण्डा अवसाद, हर्ष एवं उत्साह की जिन परिस्थितियों में वे बनते-बिगड़ते हैं दृष्टान्त-विपरते हैं, उनके साहित्य का हममें कोई सम्बन्ध नहीं। यह आलोचना-प्रणाली लेखकों के इस दावे और घोषणा की परीक्षा कर उसका पदांश करती है।

का अन्तर्ही प्रामाणिकता निर्धारित की जाय-यह मर्यादात्मक या अनुमर्यादात्मक कार्य मर्यादाप्रदान आलोचना प्रणाली के अन्तर्गत ही आता है ।

इस आलोचना-पद्धति का प्रारम्भ पाश्चात्य देशों में पश्चिमी साहित्य के मर्मज्ञों में ही माना जाना चाहिए । अनेक अनुमर्यादा केन्द्रों एवं विश्वविद्यालयों में होने वाले दो-परकार्य इसी प्रणाली (मर्यादाप्रदान आलोचना-प्रणाली) के वास्तविक स्वरूप हैं ।

इस प्रणाली में अन्वेषण को बड़ा महत्व दिया जाता है । अर्थात् मर्म तत्वों, तथ्यों की खोज करना, जिसमें अभी तक साहित्य मगर अन्तर्निहित था, और जिसमें अभाव में अभी तक मध्यस्थित कवि अथवा लेखक की समीक्षा एकांगी थी, इस पद्धति के मुख्य कार्य हैं । इसमें वैज्ञानिकता का बड़ा प्रभाव पड़ता है और प्राप्त तथ्यों को वैज्ञानिक ढंग से प्रस्तुत किया जाता है । इस प्रणाली की सफलता इसी में अन्तर्निहित रहती है ।

९. शास्त्रीय आलोचना-प्रणाली

सम्वृत्त अलंकार-शास्त्र के आदर्शों के अनुसार शास्त्रीय-पद्धति पर किसी कृति की आलोचना करना शास्त्रप्रधान-आलोचना कहलाती है । पुनरुद्धान काल में ही शास्त्रीय आलोचना-प्रणाली की स्थापना हुई । उस काल में ग्रीस और रोम में काव्यात्मक प्रतिभा अपने सर्वोच्चशिखर पर थी और उनका अनुकरण कर काव्य-रचना करने की प्रवृत्ति सामान्य रूप से कवियों में प्रचलित हो रही थी । इस काल में मध्ययुगीन काव्य, नाटक आदि की अवहेलना की गई और अरस्तू, होरेस, किन्टीलियन आदि को महत्व प्रदान कर उनके द्वारा स्थापित विष्णु शास्त्रीय नियमों में प्रेरणा ग्रहण की गई । इस दृष्टि से अरस्तू के ग्रन्थ 'POETICS' का उल्लेखनीय स्थान है ।

इस प्रकार प्राचीन रचनाओं में प्रेरणा एवं आदर्श का अनुकरण कर काव्य-मीमांसा-सम्बन्धी ग्रन्थों की रचना हुई, जिसके फलस्वरूप शास्त्रीय परम्पराओं का अनुगमन करने और उसी के आधार पर रचनाओं के मूल्यांकन करने की प्रवृत्ति का जन्म हुआ । काव्य में इस प्रवृत्ति के अनुसार कलापक्ष पर विशेष जोर दिया जाने लगा और उक्ति-वैचित्र्य, रस, अलंकार, शब्द

विगल, दार, चमत्कार, वाच-संयोजना आदि वाच्य पक्षों की ही वाच्य की देवता की समीचीन स्वीकार कर लिया गया और उन्हीं के आधार पर रचनाओं के श्रेष्ठता का निर्धारण किया जाने लगा। इस प्रणाली का आलोचना-वाच्यता मूल्यों की वाच्य पक्षों पर आधारित करने गृह्य किया है।

भारतवर्ष में साम्प्रदायिक आलोचना पद्धति का प्रसार एवं प्रसार बहुत प्राचीन है। उस समय स्थापित किए गए साहित्य-शास्त्र गण्यमानों निम्नोक्त अनुसार उनसे प्रेरणा प्राप्त करने की विधियों में अपनी रचनाएँ प्रस्तुत कीं। हिन्दी में इस आलोचनापद्धति के वाच्य-स्वरूप की प्रस्तुत करने का एक आधार महावीरप्रसाद द्विवेदी तथा मिथ वसुधों की है। इस प्रणाली के अन्तर्गत 'विक्रमादित्य चरित' 'नैषध चरित' 'हर्षचरित' की आलोचना का प्रमाण स्थान है।

पश्चिम में इस आलोचना-पद्धति को 'क्लासिकल आलोचना पद्धति' भी कहा गया है। वही श्रेष्ठ लेखक को निःसर्गिक क्लेमिन्स लेखक और उनकी रचनाओं को क्लेमिन्स रचनाएँ कहा गया। बाद में इस भेद का और प्रसार हुआ और उन लेखकों को भी इस वर्ग के अन्तर्गत रखा जाने लगा, जिनके प्राचीन-नौरव, मर्यादा एवं सत्कृति का चित्रण होता था। इस प्रकार के लेखकों में मन, बुद्धि, भाषा और शैली का श्रेष्ठ एवं प्रौढ़ रूप होना अनिवार्य माना गया।

—“टी० एम० इलियट”

इस आलोचना प्रणाली का सबसे बड़ा दोष यह है कि पहले ही यह स्वीकार कर लिया जाता है कि प्राचीन आचार्यों ने साहित्य के सम्बन्ध में जो मान्यताएँ निर्धारित कर दी थी वे एक प्रकार से अतिम हैं। उनसे श्रेष्ठ कोई और मान्यता नहीं हो सकती। श्रेष्ठ-साहित्य का सृजन इन्हीं मान्यताओं के आधार पर होना चाहिए। पर प्रायः ये नियम रुढ़िता एवं सकीर्णता का परिवेश अपने चारों ओर निर्मित कर लेते हैं और इन दोषों के अतिरिक्त उनका

साहित्य-प्रवाह की गतिशीलता एवं प्रगति को अवरुद्ध कर देता है।

साहित्य के गौरव एवं विकास के लिये हानिप्रद एवं दोषपूर्ण होता है।

१०. सिद्धान्तप्रधान आलोचना-प्रणाली

इस आलोचना-प्रणाली में पश्चात्-साहित्य-सिद्धान्तों एवं संस्कृत साहित्य-

शास्त्र के मिथ्यान्तो के परस्पर समन्वय के आधार पर किसी कृति की आलोचना की जाती है। इन दोनों ही प्रकार के मिथ्यान्तो की प्रमुख-विशेषताओं एवं मान्यताओं के आधार पर ही किसी रचना की परम्परा की जाती है। इस दृष्टि से 'नवरत्न', 'अष्टकार प्रकाश', 'वाच्य वरपद्म' आदि महत्वपूर्ण हैं। ये ग्रन्थ भारत के रामदास, भामह, दण्डी, उद्भट और रङ्ग के अठकारवाद वामन के रीतिवाद, कुन्तक के व्योक्तिवाद तथा आनन्दवर्द्धन के ध्वनिवाद के मिथ्यान्तो के अनुसार रचे गये हैं। पश्चिमी मिथ्यान्तो के आधार पर समालोचना करने की प्रवृत्ति जगन्नाथ दास 'रामावर' कृत 'समालोचनादर्श' में दृष्टव्य है। यह उनका मौलिक ग्रन्थ न होकर पोष के प्रसिद्ध ग्रन्थ ऐसे, आनन्तिटिसिज्म का पद्यात्मक अनुवाद है। 'पद्मलाल पुत्रालाल दरशी' की पुस्तक 'विद्व-साहित्य' भी इसी प्रकार की पुस्तक है। जिसमें पश्चिमी समालोचनादर्श पर आधारित मिथ्यान्तो का प्रतिपादन किया गया है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने कई निबन्ध इसी आधार पर लिखे हैं।

११. अनुभावार्थक आलोचना-प्रणाली

निरीक्षण, विलेपण एवं वर्गीकरण के आधार पर की गई किसी रचना की आलोचना को अनुभावार्थक आलोचना-प्रणाली कहते हैं। यह आलोचना की सबसे पुरानी प्रणाली है। इस प्रणाली के अनुसार यह सिद्ध किया जाता है कि प्रत्येक रचना का वैज्ञानिक मूल्यांकन सम्भव है, जिसका अनुगमन कर आलोचना साहित्यिक-नियम-विधानों का निर्माण कर सकती है।

इस प्रणाली के अनुकरण में सबसे प्रमुख कठिनाई यह अनुभव की गई कि वैज्ञानिक प्रयोगों में तो स्थायित्व हो सकता है, पर साहित्य के क्षेत्र में यह स्थायित्व सम्भव नहीं है। विज्ञान के क्षेत्र में किसी की बहकने या बहकने की गुणादत्त नहीं होती है। वही दो और दो मिलकर हमेशा चार ही होते, तीन नहीं। पर साहित्य के क्षेत्र में प्रत्येक व्यक्ति की अपनी धारणाएँ एवं मान्यताएँ होती हैं, जिनके आधार पर ही ध्वनियों के मध्य परस्पर भिन्नता प्रतिपादित की जाती है। अपनी दृष्टी भिन्न मान्यताओं एवं धारणाओं के आधार पर

किमी रचना के सम्बन्ध में कोई आलोचक अपना निर्णय देगा ।

१२. रचनात्मक आलोचना-प्रणाली

जब आलोचक किसी रचना विशेष की अपनी अनुभूति के साथ या साथ ही संबंधी मित्र और नवीन रचनात्मक कृति की मूल्यंकन करता है, जिसमें आलोचक का व्यक्तिगत आलोचना के साथ प्रतिबिम्बित होता है, तो उसे रचनात्मक आलोचना कहते हैं ।

रचनात्मक-साहित्य ही समुन्नत जीवन की आलोचना है । आलोचक को अपने अध्ययन एवं समुन्नतों की यथार्थ रूप में परमार्थ की दृष्टि की क्षमता से ऐसी विचारधारा की जन्म देना चाहिए और उसका इतना प्रसार करना चाहिए कि रचनात्मक प्रतिभा की उत्तेजना, साथ ही नवीन जीवन तत्त्व प्राप्त हो—

आलोचना और रचना में कोई मौलिक भेद नहीं है और साहित्य के क्षेत्र में वे एक दूसरे के पूरक हैं । एक ही व्यक्ति के व्यक्तित्व में उगने रचना और आलोचना दोनों की ही सम्भावनाएँ परिलक्षित की । किसी कलात्मक कृति की रूप सम्बन्धी व्यवस्था तभी सम्भव है, जब कलाकार में रचनात्मक-प्रतिभा भी हो ।

‘टी० एम० एलियट’

“इस आलोचना-प्रणाली की मान्यता है कि कोई भी कवि या लेखक तभी महान बन सकता है जब वह महान आलोचक भी हो । “कला” रचनात्मक प्रक्रिया में आलोचनात्मक होती है और आलोचना कृति के पुनर्निर्माण में रचनात्मक होती है ।”

रचनात्मक आलोचना-प्रणाली के अनुसार आलोचक बाह्यजगत और अन्तर्जगत का निरीक्षण करता है । कवि में भाव ग्रहण करने की अनुपम शक्ति होती

और वह इस सृष्टि में प्रत्येक बात का अनुभव वास्तव रहित मन से करता

२. पूर्वाग्रहों अथवा दुराग्रहों से पूर्णतया मुक्त होता है । बाह्यजगत तथा अन्त-

के निरीक्षणोपरान्त वह जो भी अनुभव प्राप्त करता है उनका चिन्तन

करता है, इसमें कवि में अन्तर्वर्गीय उत्कर्षण की अनुभूति होती है ।

ति रचना की दृष्टि से बहुत महत्वपूर्ण होती है । इसी स्थिति में रचना

के विभिन्न-प्रकार की प्रकृति होती है। हमारे ज्ञानों में हमें सामाजिक-व्यक्तिगत रूप में ही जिनके सम्बन्ध-व्यक्तिगत सम्बन्ध होते हैं। उनमें के अनुसार हम के ज्ञान का है—व्यक्तिगत-प्रकार और सामाजिक-प्रकार। सामाजिक-प्रकार के अनुसार सामाजिक-प्रकार के ज्ञान और व्यक्तिक-प्रकार के ज्ञान का है, जिस पर व्यक्तिक-प्रकार का ज्ञान प्रभाव पड़ता है।

रचनात्मक आलोचना के अन्तर्गत आलोचक किसी रचना की आलोचना में समग्र ज्ञान का ज्ञान का प्रयोजन करता है कि लेखक ने अपनी रचना-विशेष का आलोचक-प्रकार में प्रयोजन किया है। हम निम्नलिखित को निम्नलिखित रूप में अपनी रचना में उभरे विचारों के और उस पर मनन एवं चिन्तन करता है। वह जो निम्नलिखित रूप में निम्नलिखित है उसे अपने सामने रखता है और वह वह विचार करता है कि हम रचना में ऐसा और क्या मूल्य का दिया गया कि हमारी विवेचनाओं और भी बढ़ जायेगा या उसकी मूल्य-प्रकारों का समीक्षा हो गये। हमारे ज्ञानों में वह हम रचना का स्वभाव और भी सामाजिक-जनक बनाने और उसे श्रेष्ठ सामाजिक के रूप में परिवर्तित करने के दिग्दर्शक प्रयत्नशील होता है वह हम रचना को एक मर्यादा मर्यादित रूप में बदलने का प्रयत्न करता है। अर्थात् वह रचना का एक प्रकार में पुनर्निर्माण करता है। वही वस्तुतः रचनात्मक आलोचना-प्रणाली कहलाती है।

रचनात्मक आलोचना में विवेकमान रूपों का आलोचक भी वस्तुतः बना-कार होता है और रचनात्मक बलाकार में मात्र चयन की ही दृष्टि में भिन्न होता है। रचनात्मक बलाकार जीवन और प्रकृति में सम्बन्धित दृष्टियों का मनन, चिन्तन करते अपनी रचना-प्रक्रिया में दृष्टिमान होता है। आलोचक उस रचनात्मक-बलाकार की प्रक्रिया का मनन एवं चिन्तन करता है। दोनों के ही मनन एवं चिन्तन वास्तविक पृष्ठभूमि पर होते हैं। हम आलोचनात्मक-प्रणाली में किसी रचना का वैसे ही मूल्यांकन किया जाता है जैसे किसी कलाकार के जीवन का।

रचनात्मक आलोचना-प्रणाली में किसी कृति का स्वतन्त्र रूप में अवलोकन होता है। इसमें आलोचक की दृष्टि मुख्यतया कृति के पुनर्निर्माण की ओर

होते हैं। अतः यह स्पष्ट है कि यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।

१३. वैज्ञानिक आलोचना प्रणाली

इस आलोचना का सम्बन्ध है कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।
 यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है। यह विचार ही है जो कि हमारे सामने है।

इस प्रणाली के अनुयायियों का कथन है कि किसी वृत्ति के दिग्गजों के
 अधिष्ठान के होते हुए ही वह वृत्ति उत्पन्न हो सकती है। इस प्रकार के अनेक ही
 'मोडर एन जीवनी' के उन्नेयता नहीं हुए हैं। जिन्होंने आजकल के
 प्रधान उन्नेयता के हुए हैं। तो क्या इन उन्नेयता के मूल्यों के आधार
 पर 'मोडर एन जीवनी' में थोड़ा 'बलावृत्ति' स्वीकार कर लिया जाय ?
 आजकल काय्य ग्रन्थों को पढ़ने का प्रचलन कम हो गया है। इस प्रणाली को
 स्वीकार करने के पश्चात् आज फिर कोई काय्य-ग्रन्थ थोड़ा के पद का अधि-
 कारी नहीं बन सकेगा। यह इस पद्धति का प्रमुख दोष है।

एक अन्य मत के अनुसार जो साहित्यकार सुयोग-जीवन, सामाजिक,
 हस्तिक तथा राजनीतिक परिस्थितियों का जितना ही अपनाये चित्रण करता
 ९ उतना ही थोड़ा सेवक माना जाता है, पर यह मत भी स्वीकार नहीं

या जा सकता । यह बुद्धि के दिवालियापन के अतिरिक्त और कुछ नहीं है ।
पेटो के समय से ही यह प्रश्न अत्यन्त विवाद-ग्रस्त रहा है कि साहित्य के क्षेत्र
[वैज्ञानिक-प्रणाली का प्रयोग सम्भव है कि नहीं । विज्ञान तथा साहित्य एक
जला में अन्तर है । रिचार्ड्स ने भी इस सम्बन्ध में काफी विचार किया है ।
तुन पहले वैज्ञानिक आलोचना का अविभाज्य हो चुका था, पर वह बहुत
स्पष्ट नहीं हो सकी । वैज्ञानिक आलोचना प्रणाली का प्रधान उद्देश्य यह था
कि आलोचक द्वारा किये जाने वाले निर्णय व्यवस्थित-ज्ञान द्वारा समर्थित
हों । यह प्रणाली अनर्थक एवं अयोग्य बातों की अभिव्यक्ति से विमुक्त है
पर कोई वैज्ञानिक-प्रणाली साहित्य पर ज्यों की-ज्यों आरोपित नहीं की जा
सकती । हमें मर्मसे बड़ी धानि को यह होगी कि साहित्य का स्थान गौण हो-
जाएगा और विज्ञान प्रमुख स्थान ग्रहण कर लेगा ।

१४. प्रभावाभिप्रेक्षक आलोचना-प्रणाली

प्रभावाभिप्रेक्षक आलोचना-प्रणाली (Impressionist Criticism) में
आत्मप्रधान-मर्मोक्षा को महत्त्व प्रदान दिया गया है । यह स्वच्छन्द-व्यक्तिवाद
और आत्मकेन्द्रता पर आधारित आलोचना-प्रणाली है । मनोवैज्ञानिक दृष्टि
में किसी रचना के प्रति आलोचक की व्यक्तिगत प्रतिक्रिया क्या होती है, यह
आलोचना उन्ग स्पष्ट करती है । महज आन्तरिक प्रतिक्रिया कृति का स्वेच्छा
पूर्वक ज्ञान और अन्त में उसका मूल्यांकन करना ही इस आलोचना-प्रणाली
का मुख्य उद्देश्य होता है ।

इस प्रणाली में आलोचना की किसी प्रचलित माप्यताओं को नहीं स्वी-
कार दिया जाता । हमें आलोचक अपनी व्यक्तिगत रुचि को अन्तर्निहित आधार
देना है । किसी रचना का जितना ही प्रभाव आलोचक पर अधिक पड़ता है वह
उसी के आधार पर किसी रचना की श्रेष्ठता का मूल्यांकन करता है । जहाँ
उपर पड़े हुए प्रभाव की यह माप चलता है और माप के उस आधार पर अपनी
आलोचना का हस्तक्षेप विवेचित करता है । इस प्रकार इस आलोचना प्रणाली में
साहित्य की प्रत्यक्षीयता को अत्यधिक महत्त्व दिया जाता है ।

इस प्रणाली में आलोचक के दो प्रधान बर्तन मान जायें हैं --

१. किसी रचना की प्रेयणीयता ग्रहण करने की पूर्ण समर्थता ।

२. गृहीत प्रेयणीयता की उचित ढंग से माप एवं अभिव्यक्ति ।

अर्थात् किसी रचना के प्रभाव को ग्रहण करने, अभिव्यक्ति करने एवं दूसरे तक उस प्रभाव को पहुँचाने की शक्ति की श्रेष्ठता पर ही आलोचक की श्रेष्ठता निर्भर करती है ।

“इस प्रणाली में पुस्तक की साहित्यिक-विशेषताओं, उसकी कलात्मकता एवं गुणों की अपेक्षा आलोचक के ऊपर पड़े हुए प्रभावों एवं उसकी आत्म-समूचितियों को अधिक महत्व प्रदान किया जाता है । —स्पिनगा

इस आलोचना-प्रणाली की अनेक सीमाएँ भी हैं । इस प्रवृत्ति का आलोचक कला-समीक्षा में स्वतन्त्र दृष्टिकोण अपनाता है और किसी नियन्त्रण को न स्वीकार करता । प्रत्येक आलोचक अपनी-अपनी दृष्टि अपनाने के लिए स्वतन्त्रता का अनुभव करता है, क्योंकि किसी मान्यता अथवा परम्परा या नियम का बन्धन स्वीकार करने के लिए वह बाध्य नहीं है ।

इससे एक ही कृति के सम्बन्ध में अनेकानेक मत उपस्थित हो जाते जिससे अराजकता की स्थिति उत्पन्न हो जाती है । इससे समालोचक का निर्णय नहीं दे पाता वरन् आलोच्य कृति के मन पर पड़ने वाले प्रभाव को पूर्णतः वादी रसानुभूति की प्रक्रिया के माध्यम से अभिव्यक्त कर देता है । गृहीत अनुभूति है—और इस प्रणाली का दोष है, क्योंकि इसमें तर्क संगत या न्यायिक समीक्षा का स्वरूप नहीं उपस्थित हो पाता है ।

हिन्दी-साहित्य में प्रभावाभिव्यञ्जक आलोचना का उत्कृष्ट उदाहरण ३ भगवतशरण उपाध्याय द्वारा गुरुभक्त सिंह द्वारा ‘नूरजहाँ’ की समीक्षा में मिलता है ।

१५. अभिव्यञ्जनावादी आलोचना-प्रणाली

अभिव्यञ्जनावाद के जन्मदाता इटली के सोन्दर्यवादी चिन्तक “बेनेडेटो क्रोचे” हैं । उनकी धारणानुसार चरम मूल्य मानस है । सृष्टि की जो शक्तियाँ विभिन्न रूप ग्रहण करती हैं, उनकी आधार-शिला मानस ही है । मन की दो मूल-प्रवृत्तियाँ होती हैं ।

१. सैद्धान्तिक मूल प्रवृत्ति

२. व्यावहारिक मूल प्रवृत्ति

सैद्धान्तिक रूप का ध्येय ज्ञान है, व्यवहारिक रूप का ध्येय क्रिया है।

ज्ञान का आधार बुद्धि-तत्त्व नहीं बल्कि वह स्वन उत्पन्न है। यही स्वन उत्पन्न ज्ञान वस्तु-जगत् की शक्तियों को रूप प्रदान करता है। यह मानस में मूर्ति की कल्पना करता है जो मोन्दर्य-बोध का मूल तत्त्व है। यह ज्ञानात्मिक अभिव्यक्ति ही मोन्दर्य है। दूसरे जगत् में मोन्दर्य ही अभिव्यजना है। श्रोत्र ने अभिव्यजना को बाह्य अथवा कला के रूप में स्वीकार किया है।

“अभिव्यक्ति आत्मिक ही होती है एवं मानस में होती है। मोन्दर्य का आधार रूप Form है। बाह्य का एक मात्र उद्देश्य होता है कि वह मोन्दर्य की अभिव्यक्ति करे। उसमें सम्बन्ध में नीति अथवा उपयोगिता की बातें निरर्थक होती हैं।” —वेनेडेटी श्रोत्र

श्रोत्र यद्यपि वस्तु की पूर्ण उपेक्षा नहीं करता, पर उसने अपेक्षाकृत अभिव्यजना को ही महत्व प्रदान किया है। अभिव्यजना के निम्नलिखित चार क्रम श्रोत्र ने स्वीकार किए हैं —

१. मन सवेदना

२. मन सवेदना के उद्बोधन से हमारी आत्मिक अभिव्यक्ति।

३. मुन्दर वस्तुओं के प्रत्यक्षीकरण से उत्पन्न आनन्दभाव।

४. मोन्दर्य बोध के तत्त्वों का भौतिक तथ्यों में अवतरण।

स्पष्ट है, श्रोत्र की समस्त मान्यताएँ कलामात्र में सम्बन्धित हैं, कलाकृति से नहीं। उसने कला और कलाकृति में अन्तर स्वीकार किया है। उसने सहजा-सुभूति और अभिव्यजना का मूलस्वरूप एक ही माना है, क्योंकि मोन्दर्य-भावना आकृति प्रधान है; इसमें आध्यात्मिक-गता के तत्त्व सम्मिलित रहते हैं। श्रोत्र ने मात्र वस्तु में रस-निष्पत्ति और मोन्दर्य-बोध की गता स्वीकार की है। आकृति मोन्दर्य-बोध का आधार तत्त्व है, पर वस्तु की सत्ता की पूर्ण उपेक्षा भी उसने नहीं की है।

श्रोत्र के अनुसार सत्य तथा यथार्थ का केवल एक ही केन्द्र है—‘मानस’

१. किसी रचना की प्रेषणीयता ग्रहण करने की पूर्ण समर्थता ।

२. गृहीत प्रेषणीयता की उचित ढंग से माप एवं अभिव्यक्ति ।

अर्थात् किसी रचना के प्रभाव को ग्रहण करने, अभिव्यक्ति करने एवं तब तक उस प्रभाव को पहुँचाने की शक्ति की श्रेष्ठता पर ही आलोचक की धेनु निर्भर करती है ।

“इस प्रणाली में पुस्तक की साहित्यिक-विशेषताओं, उसकी कलात्मकता एवं गुणों की अपेक्षा आलोचक के ऊपर पड़े हुए प्रभावों एवं उसकी आत्म-नुभूतियों को अधिक महत्व प्रदान किया जाता है । —‘स्विनगर्न’

इस आलोचना-प्रणाली की अनेक सीमाएँ भी हैं । इस प्रवृत्ति का आलोचक कला-समीक्षा में स्वतन्त्र दृष्टिकोण अपनाता है और किसी नियन्त्रण को नहीं स्वीकार करता । प्रत्येक आलोचक अपनी-अपनी दृष्टि अपनाने के लिए स्वतन्त्रता का अनुभव करता है, क्योंकि किसी मान्यता अथवा परम्परा या नियम का बन्धन स्वीकार करने के लिए वह बाध्य नहीं है ।

इससे एक ही कृति के सम्बन्ध में अनेकानेक मत उपस्थित हो जाते जिससे अराजकता की स्थिति उत्पन्न हो जाती है । इससे समालोचक को निर्णय नहीं दे पाता वरन् आलोच्य कृति के मन पर पड़ने वाले प्रभाव को बुनियादी रसानुभूति की प्रक्रिया के माध्यम से अभिव्यक्त कर देता है । यही अनुभूति है—और इस प्रणाली का दोष है, क्योंकि इसमें तर्क सगत या न्याय-समीक्षा का स्वरूप नहीं उपस्थित हो पाता है ।

हिन्दी-साहित्य में प्रभावाभिव्यञ्जक आलोचना का उत्कृष्ट उदाहरण डॉ. भगवतशरण उपाध्याय द्वारा गुरुभक्त मिट्ठू कृत ‘नूरजहाँ’ की समीक्षा में प्राप्त होता है ।

१५. अभिव्यञ्जनावादी आलोचना-प्रणाली

अभिव्यञ्जनावाद के जन्मदाता इटली के सौन्दर्यवादी चिन्तक “बेनेडेटो क्रो” हैं । उनकी धारणानुसार चरम सत्य मान्य है । मूर्ष्टि की जो शक्तियाँ विभिन्न रूप ग्रहण करती हैं, उनकी आधार-शिला मान्य ही है । मन की प्रेरणा-शक्ति ही होती है ।

है। प्रेमचन्द का व्यक्तित्व वहिर्मुखी था, जबकि जैनेन्द्र का व्यक्तित्व अन्तर्मुखी है। कलाकार की सृजनात्मक-प्रतिभा को उसके व्यक्तित्व की ये दो विरोधी घनिष्ठ रूप में प्रभावित करती है।

मनोविश्लेषणवादी आलोचना-प्रणाली का प्रथम प्रयोग जेम्स ने 'हेमलेट' की आलोचना के माध्यम से किया था। इस आलोचना का मुख्य उद्देश्य रचना के पात्रों की मन स्थितियों एवं अन्तः प्रेरणाओं का मनोविश्लेषण करना है। इस आलोचना-प्रणाली में नैतिकता, आदर्श अथवा मूर्खता का महत्व पूर्णतया गौण होता है और वास्तविक महत्व आन्तरिक यथार्थ एवं प्रेरणाओं को प्रदान किया जाता है। इसमें कला-सृजन की प्रेरणा का श्रोत अन्तर्मन और मानव अवस्था की स्वीकार करके समीक्षा का प्रारम्भ होता है।

इस प्रणाली में आलोचक यह स्वीकार करता है कि औपन्यासिक नायक अथवा नायिका के व्यक्तित्व का निर्माण लेखक की अवृत्त आकांक्षाओं एवं अपूर्ण वासनाओं के प्रस्फुटीकरण के रूप में हुआ है। इस प्रकार किसी कलाकृति का सम्बन्ध कलाकार की चेतना और उसके अवचेदन मन से सम्बद्ध करने का प्रयत्न किया जाने लगा।

कवि अथवा कलाकार की कृतियाँ उसके अन्तःस्थल में दबी हुई भावनाओं का प्रतीक होती हैं। समीक्षा में मनोविश्लेषणशास्त्र के सिद्धान्तों का उपयोग उद्देश्य-विहीन और केवल पांडित्य प्रदर्शन की आकांक्षा मात्र नहीं है, ये सिद्धान्त काव्य के वास्तविक स्वरूप-निरूपण में तथा उसे स्वस्थ मार्ग का अवलम्बन करने की प्रेरणा देने में सहायक है। काव्य में अस्वस्थ वृत्तियों की प्रेरणा का उद्घाटन करते-उमें स्वस्थ मार्ग पर लेकर चलना ही इस समीक्षा की उपयोगिता है।

इस आलोचना-प्रणाली के अन्तर्गत रचना प्रक्रिया का वैयक्तिक दृष्टिकोण, विवेचना के परिणामस्वरूप स्वीकार किया जाता है। कलाकार एक बाह्य-पथ पर अग्रसर होने का प्रयत्न करता है, किन्तु उसके पथ का स्वरूप-निर्धारण बाह्य प्रक्रियाओं द्वारा निर्दिष्ट नहीं होता है। उमरा निर्धारण कलाकार के अपने जीवन की परिस्थितियों, आन्तरिक एवं बाह्य वातावरण के परिणाम उत्पन्न विवेचना के माध्यम में होता है। कलाकार की प्रेरणा शक्ति एवं

आलोचना का विकास

हिन्दी आलोचना का इतिहास भविष्य प्राचीन नहीं है। सर्वप्रथम १९०० ई. में प्रकाशित हुआ। उसका प्रारम्भ-गुरुनाम के शिरो में 'गुरु नन्दमो-नामी' इसी प्रकार 'नन्दमो' के विषय में 'नन्दमो जटिया और गटिया आदि उक्तियों पर टिप्पणी'। इन उक्तियों का मूल्य मात्र के प्राचीन प्रमाण-युग में भेजे गये हैं। किन्तु आलोचना के उद्भव के रूप में इनका ऐतिहासिक महत्त्व तो मानना ही होगा। इन मूल्यों में यह एक बहुत बड़ा दोष है कि इनमें आलोचक नन्दमो नहीं गये हैं। उनकी वैयक्तिक प्रशंसा भी कवि को उच्चाङ्ग करने में सहाय नहीं करती थी। उदाहरणार्थ 'नन्दमो' दुऔ भये कवियन के मन्दार' इस उक्ति में तुलसी के माधव गगन कवि को निम्नतम उपहासास्पद प्रतीत होता है? उक्त दोष के अनिश्चित यह भी दोष कि इस मूल्य-पद्धति द्वारा कवि या लेखक को अन्य विरोधनाओं पर कोई प्रतिक्रिया नहीं पड़ती। केवल गुणारम्भ पक्ष तो अपनी अनि गूढ़म शास्त्री दिगता देता किन्तु दोष पक्ष सर्वथा अज्ञात रह जाता है।

वास्तव में हिन्दी आलोचना के जन्मदाता भारतेन्दु मुनीन लेखक १० वां वृष्ण भट्ट तथा बन्नीनागयण चौधरी मान जाते हैं। इस काल में 'आनन्दनामिका' नामक आलोचनात्मक-पत्रिका का प्रकाशन प्रारम्भ हुआ, जिसमें मूल्य-पद्धति आगे चलकर इन आलोचकों ने विचार-आत्मक-पक्ष प्रारम्भ किया।

जहाँ तक पुस्तकालय आलोचना का प्रश्न है, इसका श्री गणेश, "द्विवेदी-मुनि" से माना जाता है। स्वयं द्विवेदी जी एक उच्चकोटि के आलोचक थे। इनके समय में आलोचना के निष्कर्षात्मक तथा परिचयात्मक, ये दो रूप विशेष प्रचलित हुए। निष्कर्षात्मक-आलोचना के रूप में "कालिदास की निरकुशता" और 'परिचयात्मक-आलोचना' के रूप में "नैपथ्यचर्चा" शीर्षक लेख महत्वपूर्ण माने जाते हैं। इसके अतिरिक्त 'सरस्वती' पत्रिका के माध्यम से द्विवेदी जी ने स्वयं एक वैज्ञानिक आलोचना की परम्परा को जन्म देकर उसका सम्बर्द्धन किया। द्विवेदी जी के अनन्तर मिथ वन्धुओं का प्रयास इस दिशा की एक महत्वपूर्ण कड़ी मानी जाती है। इन्होंने अपने 'हिन्दी नवस्तन' नामक ग्रन्थ में हिन्दी के

‘प्रतिष्ठ’ नव कवियों की आलोचना निवासी । इसमें इन्होंने कवियों के गुणों को दोषों के अनिश्चित अपनी निष्कर्षमय शक्ति का भी परिचय दिया किन्तु प्रशंसा और निरपेक्षता का गुण इन आलोचकों में भी नहीं प्राप्त होता है ।

मिथ बन्दुओं के पञ्चान् ‘परमिह शर्मा’ ने ‘विहारी-मनमई’ की भूमिका में विहारी की मीनकाल का सर्वश्रेष्ठ कवि घोषित कर दिया इसकी प्रतिक्रिया आलोचक ‘कृष्ण-विहारी’ ने ‘देव और विहारी’ नामक पुस्तक लिखकर विहारी ‘देव’ को ऊँचा उठा दिया । जिसकी प्रतिक्रिया में लालामयदान दीन ने विहारी ‘देव’ नामक पुस्तक की रचना कर पुनः ‘विहारी’ की श्रेष्ठता का प्रतिपादन कर दिया । इस प्रकार यही में मूलनात्मक-आलोचना का सूत्रपात हुआ ।

वास्तव में ध्यानात्मक एवं सैद्धान्तिक समीक्षक के रूप में आलोचक प्रवर रामधनर शुक्ल ने वैज्ञानिक-आलोचना का विधिवत सूत्र पात हुआ । इन्होंने ‘तुलसी ग्रन्थावली’ ‘भ्रमरगीत सार’ और ‘जायसी ग्रन्थावली’ की भूमिकाओं में क्रमशः तुलसी, भूर, तथा जायसी की ओर विस्तृत समीक्षा प्रस्तुत की है, वह आज भी महत्वपूर्ण है । इनके अनिश्चित “हिन्दी-साहित्य का इतिहास” ग्रन्थ में शुक्ल जी की वैज्ञानिक समीक्षा-शैली के दर्शन होने हैं । ‘चिन्तामणि भाग-२’ में शुक्ल जी के सैद्धान्तिक-समीक्षा-सम्बन्धी-निबन्ध संगृहीत हैं । प्राच्य एवं पाश्चात्य आलोचना-शैली का जो समन्वय शुक्ल जी में मिलता है, वह अन्य समीक्षकों में नहीं मिलता । अयोध्यासिंह ने भी कबीर की विस्तृत आलोचना लिखकर कहा है ।

आधुनिक युग के नवीन आलोचकों का पूर्ण स्वान है । इन्होंने ऐतिहासिक

मुन्दर दास का महत्व-विशेष ध्यान दिया है । इसके अनिश्चित लिखी है और ‘हिन्दी-साहित्य-जगत’ का बड़ा

साथ है, जिसमें वाक्य-शक्ति, आचार्य

प्रसाद द्विवेदी, डा० मर्येन्ड कृष्णदास धार, आचार्य विद्वत्नाथ प्रसाद, नन्ददुलारे पात्रोसे, शान्तिप्रिय द्विवेदी, डा० नगेन्द्र, डा० रामचन्द्राणम आदि प्रकाश पन्द्रगुप्त, आदि की रचनाएँ अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं। जहाँ तक पत्रों एवं पत्रिकाओं का प्रश्न है उनमें 'आलोचना कल्पना' माध्यम' मासिकी प्रकाशित पत्रिका तथा 'गम्मेलन पत्रिका' आदि के नाम उल्लेखनीय हैं।

आलोचना का महत्त्व

आलोचना का उद्देश्य कटुता प्रहार, छिटानेवण एवं आरोपण-प्रत्यारोप नहीं है, शिक्षा-निर्माण का है, मोक्षद एवं मूल्यों की प्रतिष्ठा का है। वास्तव में आलोचना किसी कृति में कवि अथवा लेखक के उद्देश्यों का अन्वेषण करती है। आलोचना के तीन प्रमुख उद्देश्य माने गये हैं।—

१—रचना CREATION

२—व्याख्या INTERPRETATION

३—निर्णय JUDGEMENT

"The ultimate end of criticism is much more to establish principles of writing than to furnish rules to pass judgement on what has been written by others" Carlyle

मूर, तुलसी, कबीर, प्रसाद, प्रेमचन्द आदि ने क्या अपनी रचनाओं के प्रारम्भ करने के पूर्व काव्य, नाटक, उपन्यास, महाकाव्य आदि के रचना-सिद्धान्तों का गहन अध्ययन किया? कभी नहीं। थोड़े साहित्यकार स्वयं ही सिद्धान्तों का निर्माण करते हैं।

आलोचना का सर्वप्रमुख उद्देश्य किसी कृति की विशेषताओं एवं उसके अभावों को सतुलित एवं तटस्थ दृष्टि से स्पष्ट करना तथा ऐसी स्थिति का निर्माण करना है, जिससे पाठकों की रुचि परिष्कृत होकर साहित्य-निर्माण एवं विकास पथ की ओर अग्रसर हो सके।

आलोचना का मुख्य उद्देश्य है कि वह थोड़ेतम रूप में साहित्य द्वारा विशा जाने वाले इस जीवन की व्याख्या की व्याख्या करे।

सौंदर्य के माध्यम से अनेकरूपता का आवरण में एकरूपता की स्थिति

उत्तम चरमा आलोचना का उद्देश्य है ।

४. आलोचना का उद्देश्य है कि वह किसी रचना में छिपे हुए मौल्य-
मूल्यों का अन्वेषण करे और इन मूल्यों को स्पष्ट करे, जो मानव-मूल्यों की
प्रतिष्ठा करने हैं, महत्त्व मानवीय संवेदनाओं को गौरव प्रदान करने हैं और
मानव एवं महत्त्व जैसी प्रकृति की अवरोधक शक्तियों को समूल नष्ट करने के
सामर्थ्य के उद्भूत होकर गतिशील होने हैं ।

५. आलोचना का उद्देश्य ऐसे माणव्य की प्रतिष्ठा करना है जो मनुष्य
जीवन की यथार्थताओं का दृष्टान्तकारी में चित्रण कर समाजवादी रचना प्रक्रिया
योगदान देता है ।

६. आलोचना समाज का प्रतिनिधि बन कृति को देखता है, समाज को
उक्त कृति के मूल्यांकन तथ्यों में परिचय कराता है और लोकहित की दृष्टि
में उसका मूल्यांकन कर लेखक को भी दिशा-निर्देश करता है । आलोचना, लेखक
और पाठक के बीच दुर्भाग्य-वा-सा काम करता है और समाज तथा कला-
कारों को पारस्परिक सम्पर्क में लाकर लेखक के साथ ही नये विचारों और
भावों को चलने देने में सहयोग प्रदान करता है ।

राजशेखर-१—मा व कवे श्रममभिप्राय व भावयति । नया खलु फलित,
कवेर्ग्यपारतक ।”

मैथ्यू एरनाउड-१—Simply to know the best that is known
and thought is the world and in its turn making this known
to create a current of true and fresh ideas.”

साहित्य के क्षेत्र में आलोचना का विभिन्न महत्त्व है । आलोचना के द्वारा
कोई भी कृति प्रकाश में आती है और पाठक आलोचना पढ़कर ही उसके अध्य-
यन में प्रवृत्त होते हैं अथवा निवृत्त होते हैं ।

यदि ग्रन्थ की स्वस्थ आलोचना की जाती है तो निश्चय ही उससे पाठको
का परम उपकार होता है । आलोचना के अभाव में हम किसी भी कृति को
पढ़ने में मग्न हो जाते हैं और कभी-कभी पढ़ने के पश्चात् ऐसा अनुभव होता
है कि उक्त पुस्तक दो कौड़ी की है और इसके अध्ययन में हमने अपना अमूल्य

समय व्यर्थ कर दिया है। इसके अनिरिक्त यदि वह पुस्तक स्वयं नीत की गई है तो आर्थिक हानि का भी परचात्ताप होने लगता है। आलोचना हमें इस आर्थिक अपव्यय एवं सामयिक क्षति से बचाने का काम करती है।

आलोचना के माध्यम से ऐसी उत्तम-कृतियाँ प्रकाश में आ जाती हैं, जो प्रचार के अभाव में विद्वानों के समक्ष नहीं आ पातीं। उदाहरणार्थ यदि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में जायसी के 'पद्मावत' को इतना न सराहा होता तो क्या जायसी हिन्दी के महाकवियों की श्रेणी में स्थान पा सकते थे और क्या पद्मावत को हिन्दी के महाकाव्य होने का गौरव प्राप्त हो सकता था? यह आलोचना की ही महत्ता है कि जिसने ग्रन्थ रत्न "पद्मावत" को अन्धकार के गर्त से निकालकर साहित्य-गगन के जाज्वल्यमान प्रागण में प्रतिष्ठित कर दिया।

आलोचना में इतनी महती क्षति होती है कि वह उत्कृष्ट रचना को भी एकांगी सिद्ध कर सकती है और कविमूर्खन्य को भी सामान्य कवियों की श्रेणी में बिठा सकती है। उदाहरणार्थ महाकवि केशव की 'रामचन्द्रिका' को आचार्य शुक्ल की आलोचना ने 'छन्दों का अजायब घर' सिद्ध कर दिया और महाकवि केशव को 'कठिन काव्य का प्रेत' बना दिया। सारांश यह कि आलोचना साहित्य जगत् अति आदरास्पद है। उससे कवियों और लेखकों को प्रोत्साहन मिलता है, दूषित कृतियाँ नहीं पनपने पाती, सत् साहित्य की सृष्टि होती है। सामयिक माँग के अनुसार साहित्य का सृजन होता है। वह कला और कलाकार दोनों को सजग रखती है। किसी भी कृति के उद्देश्य को स्पष्ट करती है। कवि तथा पाठक के बीच में एक शृङ्खला बन कर दोनों में तादात्म्य स्थापित करती है। पाठक के अध्ययन का मार्ग प्रशस्त करती है। कला में सौन्दर्याभिव्यक्ति को प्राधान्य प्रदान कराती है। इस प्रकार साहित्य के ही क्षेत्र में नहीं बल्कि मानव के प्रत्येक क्षेत्र में आलोचना का विशिष्ट महत्व है।

समालोचक के कर्तव्य और गुण

त्रिम प्रकार 'यजमे' 'अर्थवृत्ते' 'अग्रहारविदे' 'शिवेतरक्षतये' आदि काव्य उद्देश्य बतलाये गये हैं उसी प्रकार आलोचना के कई उद्देश्य हैं।

समालोचक का मुख्य उद्देश्य तो पुस्तक का विवेचनापूर्ण पश्चिन्न करारकर उसके समास्वादन में पाठकों की सहायता करना है । समालोचक इस कार्य की पूर्ति के लिए कई प्रकार के साधनों का उपयोग करने है और काव्य की उत्तमता के निर्णय करने में कई प्रकार की कमौटियों से काम लेते हैं । इसके अनिरिक्त कुछ लोग तो यम के लिए ही समालोचनाएँ करने हैं । दूसरों के गुण-दोष निकालने में लोग सहज में जनता का चित्त आकर्षित कर लेते हैं । इसके अनिरिक्त कुछ लोग 'स्वान्त गुणाय' के ऊँचे उद्देश्य में भी समालोचना करने हैं ।

समालोचना के लिए समालोचक को ऊँचे उद्देश्य को ही लेकर प्रवृत्त होना चाहिए, किन्तु समालोचक का ऊँचा उद्देश्य होने हुए भी वह अपनी ध्येयता के कारण लेखक के प्रति अन्धधाय कर सकता है । इसलिए जब तक अपने कार्य में क्षमता न हो, समालोचक को किसी की समालोचना करने की अनाधिकार चेष्टा नहीं करनी चाहिए ।

समालोचक के आवश्यक गुण :—

समालोचक के कुछ आवश्यक गुणों का वर्णन इस प्रकार है —

१—अन्तर्दृष्टि या पैठ २—मनानुभूति ३—बहुजनता ४—वैयर्थ और निष्पक्षता की वैज्ञानिक मनोवृत्ति ५—औचित्य का ज्ञान ६—प्रभावोत्पादक अभिव्यक्ति ।

१—अन्तर्दृष्टि या पैठ (Insight) यह बहुत अम में देवीदेन होती है । जिस प्रकार कविता के लिए शक्ति या 'प्रतिभा' आवश्यक है उसी प्रकार 'मायक' या समालोचक होने के लिये पैठ का होना आवश्यक है पैठ वाला मनुष्य मात्र ही कवि के अभिप्राय को ग्रहण कर सकता है जिस प्रकार कवि मानव-जीवन की अन्तर्गत गुणाओं में प्रकाश डालकर "जहाँ न जाय कवि वहाँ जाय कवि की लोकोक्ति को मार्थक कर देता है, उसी प्रकार मायक या समालोचक कवि के अन्तर्गत में प्रवेश कर उसके अन्तर्गत गुणों का प्रकाश डालता है । यह गुण यदापि देवीदेन के रूप में प्राप्त होता है तथापि अध्ययन और गहन सोच बहुत मिल सकता है । इस पैठ के लिए बहुत संस्कारों व साधन अध्ययन और गहन सोच प्राप्त समिपता आवश्यक है ।

समिप हुए बिना कविता का समारवाद होना कठिन ही नहीं असम्भव है ।

इसीलिए तो यह कहा है कि अर्थमय नृ-वचन-वर्तमान निरर्थक भाषित, अर्थ
भाषित न (अर्थहीन)

संगतता का अर्थ है भावगम्यता का अर्थ ही है। वह भावगम्यता ही
तो न भाषित कि वह वर्तमान व दायता का न देना मने, किन्तु इनको ही
मार्ग में अन्वय होना चाहिये कि वाच्य और अर्थक का भावगम्यता ही
गुरु और मूल्यो का या सोचना व (न) विचार्य यह और अर्थगम्यता ही
वाच्य न मनेगा समानाधिकार को मिला देना आवश्यक है ।

२-साधनमूर्ति--इस गुण की भाँति के लिए महत्त्वता की आवश्यकता
है । यदि भावुक महत्त्व दुष्ट न किसी स्थिति को समझा है तो उसके मन में
यह महत्त्व समझ गया है, किन्तु जो लोग विद्वत्पुरुष को ही वर्ण्य मानते
हैं, उनको फिर भी अन्वय मिल जाये है, किन्तु वे मनों के स्थान पर गुण
को ही अमानते हैं । गुण के बिना विद्वत्पुरुष गुण नहीं, किन्तु गुणों को ही
देना, लेना को निरर्थक भाषित बन देना है और अर्थमय में उनके द्वारा होने वाले
साहित्यजीवा में बाधक बनना है । इसीलिए भावुक लोग गुणों की शोच करते
हैं, दोषों की नहीं, अर्थात् निवृत्ति की भाँति गुणजन गुण और अवगुण दोनों
को ग्रहण करते हैं, किन्तु चन्द्रमा की भाँति गुणों को गिरपर रग प्रकाश
करते हैं, दोषों को विषय को भाँति मने के भीतर रखते हैं, दोषों को दायता को
उचित नहीं है किन्तु उसको उम्मी अनुपात में रखना चाहिये जिसमें वे पुस्तक
हों । दोषों को बढ़ाकर लिखना और गुणों को दबा रखना लेखक के साथ अन्याय
है यदि पुस्तक में दोषों का अनुपात अधिक है, तो उसको उम्मी अनुपात में रख
देना चाहिए । संसार में ऐसे लोगो की भी कमी नहीं है, जोकि जोर की भाँति
केवल दोषों को ही ग्रहण करते हैं । ऐसे लोग त्रुटिपूर्णता के कहलाते हैं ।

३-बहुजना--बहुजना समालोचक के लिये अत्यन्त आवश्यक है । जिसकी
साहित्य शास्त्र का ज्ञान होता है वह कवि के अभिप्राय को भली-भाँति समझ
सकता है, वह साहित्य के सबंधों, रुझानों और कवि-मनो को भली-भाँति
जानता है । वह जान लेता है कि कवि कहीं पर परम्परा का अनुकरण कर रहा
है । वह यदि उसमें दोष देखेगा तो कवि के व्यक्तित्व का नहीं, बरन् उस पर-

बहुत सम्मोचक नहीं; यदि हाँ में एक की कृति पर विचार करते हुए हमें ज्ञान मिले कि हमने कहीं एक पद्यकार का अनुकरण किया है और कहीं कहीं किसी कवि की कविता का भी चोरी की है, जो जाने साहित्य-मात्र की सम्पत्ति है इसका विवेकापूर्वक सम्मान का अभाव हमारा किया गया, किन्तु चोरी नहीं करना मन्ता। वह प्रत्यक्ष की चोरी नहीं करना निजी सम्पत्ति की ही चोरी करना है।

बहुत सम्मोचक न ही किसी कवि में मात्र में प्रभावित होगा और न वह मात्र में ही किसी की चोरी करेगा। ज्ञानी सम्मोचक ऐसे हुए रसों की पोज़ करेगा, उत्तम रसों पर मुग्ध हो जायेगा किन्तु वह साधारण रसों के प्रभाव में प्रभावित नहीं होगा। जिनके बहुत नहीं पढ़ा है वह साधारण से साधारण बात को अद्भुत करने की नैयाज हो जायेगा। सम्मोचक की बहुजनता 'अदम्यमनीषिणा' (Niladimurari) अर्थात् किसी की प्रशंसा न करने की मनो-वृत्ति में परिवर्तन न होनी चाहिए। आलोचक को उस सम्बन्ध में बहुत गन्तु-लिन रहना चाहिए। आलोचक जहाँ तक हो सृष्टि में हो, नहीं तो वह अपनी कृति के आगे अन्य की कृति को महत्व नहीं देगा। सम्मोचक के लिए बहुजनता के अनिश्चित विवेकशक्ती की भी आवश्यकता है। प्रत्येक सम्मोचक प्रत्येक कृति की सम्मोचना नहीं कर सकता। उदाहरणार्थ अर्धशास्त्र सम्बन्धी पुस्तक की सम्मोचना के लिये अर्धशास्त्र का ज्ञान होना आवश्यक है।

४-धैर्य और निष्पक्षता की वैज्ञानिक मनोवृत्ति—यह सम्मोचक के लिए अत्यन्त आवश्यक है। इसके लिए सम्मोचक को वैज्ञानिक और दार्शनिक की मनोवृत्ति रखनी चाहिये। वैज्ञानिक हमेशा यह देखता है कि वह अपने उदाहरण में भूल तो नहीं कर रहा है, वह अपनी कवि का बिल्कुल निराकरण कर देता है। वह अपने पक्ष के विपरीत उदाहरणों को उभी सतर्कता में देखता है, जिससे

सन्भूतियों और मान्यताओं को अपनी विवेचना की आधार मिला न स्वीकार करे । जो जीवन और जगत् माहिन्यकार द्वारा निर्मित है उसके भीतर वह इस प्रकार प्रवेश करे कि अपनी भावनाओं और अपनी सम्पूर्ण बनावट के कुम्भक-त्व में कवि कृति की कोमलता छिन्न-भिन्न न कर डाले । उसे तो भ्रमक मान रूप धारण कर अपनी मीठा गोब्रनी चाहिए । ध्यावहारिक विचार में उस कोटि की योग्यता बड़ी बड़िन है और इसके बिना काम नहीं चल सकता । इसके अभाव में वाच्य निर्माता पीछे छिप जायेगा और आलोचक ऊपर उभर जायेगा । इस प्रकार मारा प्रयाग ही विकृत हो उठेगा । पाश्चात्य विद्वानों ने इस योग्यता की बड़ी महिमा बनाई है और है भी बड़े मर्म की बात, पर हमने विषय में नास्त्विक-मन-भेद के लिए बड़ी भुजाएँ दिखाई पड़नी हैं ।

निष्कर्ष रूप में यह कहा जा सकता है कि किसी भी समय और योग्य समीक्षक में प्रतिभा और महदयता के अनिरिक्त व्युत्पत्ति एवं दार्शनिकतापूर्ण निमग्नता का होना अनिवार्य आवश्यक है ।

परिमाणा

सामान्यतया 'साहित्य' शब्द की व्याख्या करने में 'सहित' शब्द का आश्रय लिया जाता है, किन्तु इसमें भी मूढम-उपाय क्या हो सकता है; इस को साहित्यचिन्तकों का ध्यान नहीं गया, वास्तव में 'सहित' शब्द दो व्याख्येय है। यह शब्द 'स + हित' इन दो अवयवों में निष्पन्न प्रतीत होता है। 'हित' शब्द संहृत की 'घा' धातु से 'क्त' प्रत्यय करने पर निर्मित होता है। इस प्रकार 'हित' का व्युत्पत्तिलभ्य-अर्थ 'दधाति इति हितम्' अर्थात् जो धारण करता है, उसे 'हित' कहते हैं, यह सिद्ध होता है। 'सहित' शब्द में 'हित' को पूर्ववर्ती 'सकार' का 'सह' या साथ अर्थ है। इस प्रकार 'सहित' शब्द का समुचित अर्थ हुआ—“साथ धारण करने वाला।” अब यहाँ पुनः यह प्रश्न उपस्थित होता है कि 'किसका साथ धारण करने वाला' उत्तर में यह कहा जा सकता है कि प्रसंगवशात् “शब्द और अर्थ” का ही साथ धारण करने वाला, 'सहित' पदवाच्य होना चाहिए, क्योंकि 'प्रकरण' या 'प्रसंग' भी अर्थ निर्णायक तत्त्वों में माना जाता है। यथा.—“अर्थ प्रकरण लिङ्ग” (मम्मट-काव्य-प्रकाश) 'सहित' शब्द की इतनी व्युत्पत्ति कर लेने के पश्चात् 'सहितस्य भावः कर्मन्वा = 'साहित्यम्' अर्थात् 'सहित' के भाव अथवा कर्म का नाम 'साहित्य' है, यह व्युत्पत्ति पूर्ण होती है। इस प्रकार जब 'साहित्य' की प्रथम-व्याख्या की जायगी, तब उसका यह रूप होगा—“शब्द और अर्थ का साथ धारण करने वाला भाव साहित्य है।” इसकी कर्मपरक द्वितीय-व्याख्या का स्वरूप यह होगा—“शब्द और अर्थ का साथ धारण करने वाला कर्म 'साहित्य' है।” प्रथम-व्याख्या एवं द्वितीय-व्याख्या में 'भाव' एवं 'कर्म' को समझने से दोनों में मूढम-पार्यन्त ही होता है। प्रथम व्याख्या के अनुसार 'साहित्य' और 'काव्य' परस्पर ची होते हैं, क्योंकि 'काव्य' में शब्द और अर्थ का साथ धारण करने

का भाव विद्यमान रहता है। द्वितीय-व्याख्या के अनुसार 'साहित्य' शब्द 'वाङ्मय' का पर्याय प्रतीत होता है क्योंकि शब्द और अर्थ का साथ धारण करने वाला कर्म अन्यन्त व्यापक है। इसके अन्तर्गत इतिहासादि विषय भी सम्मिलित हो जाते हैं। इस प्रकार जैसे अंग्रेजी का 'लिटरेचर' (Literature) शब्द अपने मनुचित अर्थ में 'वाङ्मय' का वाचक है और विस्तृत अर्थ में मूल्य वाङ्मय का वाचक है, वैसे ही 'साहित्य' शब्द भी उभयार्थों में प्रयुक्त होता है।

'वाङ्मय' शब्द तो अतिप्राचीन है, किन्तु 'काव्य' के अर्थ में 'साहित्य' शब्द का प्रयोग ८वीं शताब्दी के लगभग प्रारम्भ हुआ प्रतीत होता है। आचार्य कुत्तक ने 'साहित्यार्थमुषामिन्द्रो मारमुन्मील्याम्यहम्' (अर्थात् साहित्यार्थ के मुषामिन्द्रु का मार उन्मीलित कर रहा हूँ।) की प्रतिज्ञा की थी। उनका उल्लेख उनके प्रसिद्धग्रन्थ 'वज्रोक्ति-जीविनम्' में प्राप्त होता है। इसी प्रकार 'राजशेखर' ने शब्द और अर्थ के यथावत् सहभाव की विद्या को 'साहित्यविद्या' की संज्ञा प्रदान की है —

‘शब्दार्थयो यथावत् सहभावेन विद्या साहित्यविद्या’

कुछ लोग 'साहित्य' शब्द की व्याख्या में 'हित' शब्द का लोकप्रचलित अर्थ 'वत्प्राण' या 'ममल' अथवा 'शिव' लेते हैं। तदनुसार 'हित' के भावों से पूर्ण शब्द और अर्थ को साहित्य कहते हैं। यह व्युत्पत्ति काव्य के 'शिव' तत्त्व को प्रथम देती है, किन्तु इसके अतिरिक्त समस्त-वाङ्मय भी तो लोकहितकारी है? इस प्रकार इस व्युत्पत्ति में भी 'साहित्य' के दोनों अर्थ (काव्य तथा वाङ्मय) निकल आते हैं।

पाश्चात्य विद्वानों ने भी 'साहित्य' ('लिटरेचर') की अनेक व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं, जिनका संक्षिप्त-विवरण इस प्रकार है —

'हेनरी हटसन' नामक प्रसिद्ध अंग्रेज विद्वान ने (Study of Literature) नामक पुस्तक में 'साहित्य' की व्याख्या इस प्रकार की है —

“Literature is only one of the many Channels in which the Energy of age discharges itself in its Political movement,

religious thought, Philosophical speculation and art We have the same energy overflowing into other forms of expression." अर्थात् विभिन्न साधनों में साहित्य ही केवल ऐसा साधन है, जिसे युग-शक्ति की स्वतः अभिव्यक्ति होती है। यही शक्ति परिप्लावित होकर राजनीतिक-आन्दोलन, धार्मिक विचार, दार्शनिक विवेचन और कला के रूप में प्रकट होती है। अभिव्यक्ति के अन्य रूपों में हमारे पास यही परिष्कृत शक्ति है।

उक्त परिभाषा के अनुसार 'साहित्य' युगविशेष की स्फूर्ति है, जिसमें राजनीति, धर्म दर्शन एवं कला भी स्फूर्ति ग्रहण करती हैं। इस प्रकार सामाजिक स्फूर्ति एवं प्रेरणाशक्ति को इस परिभाषा में अधिक महत्त्व प्रदान किया गया है।

प्रो० एम० जी० भाटे ने (लिट्रेचर एण्ड लिट्रेरी क्रिटिसिज्म) Literature and Literary criticism नामक पुस्तक में 'साहित्य' की यह परिभाषा दी है। Literature is the music which streams out of the attempt of man attune himself to life on the key-board of Language अर्थात् साहित्य वह संगीत है, जो मानव के अन्तस्तर से निःसृत होता है और भाषा माध्यम से अभिव्यक्त होकर जीवन के साथ सामंजस्य स्थापित करता है।

विचार करने पर उक्त परिभाषा में कलात्मकता और जीवन का समन्वय किया गया प्रतीत होता है यदि पूर्व परिभाषा में जीवनतत्त्व की प्रधानता रखी गई है, तो इस परिभाषा में 'कला' तत्त्व की प्रधानता रखी गई है।

इसी प्रकार अन्य परिभाषाएँ भी हैं, जिनमें किसी में 'कला कला के लिए' और किसी में 'कला जीवन के लिए' सिद्धान्त को मान्य प्रदान की गई है यथा 'साहित्य समाज का दर्पण है' (Literature is the mirror of society) 'साहित्य जीवन की आलोचना है' (Literature is a criticism of life)

हिन्दी के आचार्यों ने भी अपने-अपने विचारों के आधार पर 'साहित्य' की परिभाषाएँ दी हैं।

महावीरप्रसाद द्विवेदी - "ज्ञानराशि के सचिन-कोश का नाम साहित्य है।"

डा० श्यामसुन्दरदास - "जिम्हीं पुस्तक को हम साहित्य या काव्य व

जानि नहीं दे सके हैं, जब जो कुछ उसमें लिखा गया है, वह कला के उद्देश्यों की पूर्ति करता है ।”

मुंशी प्रेमचन्द — “साहित्य की बहुत सी परिभाषायें की गई हैं, पर मेरे विचार में उसकी सर्वोत्तम परिभाषा ‘जीवन की आलोचना’ है ।”

वस्तुतः कव्य, गद्य और मुद्ररम् का समन्वित रूप ही साहित्य है । यदि हम अपने विचारों के आधार पर ‘साहित्य’ शब्द की परिभाषा करें तो इस प्रकार होगी — ‘आवश्यक भाषाजली में सरसभावों की अभिव्यक्ति ही ‘साहित्य’ है ।

साहित्य-निर्माण में हेतु

सभी व्यक्ति चाहें कि वे साहित्य की रचना कर लें, सो ऐसा कर पाना सम्भव नहीं है । साहित्य-निर्माण एक अद्भुत कौशल है, जिसके लिए “नैसर्गिक-साहित्य-प्रतिभा” आवश्यक होती है । यद्यपि अधिकांश साहित्यकार केवल अध्ययन एवं परिश्रम का आश्रय लेकर ही साहित्यिक बनने की चेष्टा करते हैं, किन्तु उन्हें प्राणिम-साहित्यकार का गौरव कभी नहीं प्राप्त हो सकता । यथा —

यत्कारम्बनवैभव गुरुपापीयूषपावोदभव,

तल्लभ्य बबिनैव नैव हृत्त पाठप्रतिष्ठाश्रुपाम् ।

कासारे दिवस वसन्तपि पय पूर पर पङ्किल,

कुर्वाण कमलाकरस्य लभते कि सीरभ मैरिभ ॥

अर्थात् जिसे ‘मागम्बनवैभव’ (कवित्व शक्ति) कहते हैं, वह गुरुपाक्षपी अमृत के पाक में उत्पन्न होता है । उसे कवि ही प्राप्त कर सकता है, पढ़कर प्रतिष्ठा अर्जित करने वाले व्यक्ति नहीं प्राप्त कर सकते । जिस प्रकार भैंसा सरोवर में दिन भर वसता हुआ जलराशि को अधिक मलिन बनाता रहता है, किन्तु वशा कमलाकर की गुणधि को प्राप्त कर पाना है ? अर्थात् नहीं । इसी प्रकार नैसर्गिक प्रतिभा के अभाव में कोई व्यक्ति केवल अध्ययन एवं परिश्रम के बल पर गफल-कवि नहीं बन सकता ।

आचार्य मम्मट ने शक्ति, निपुणता और अभ्यास, इन तीन कारणों को समुचित रूप में काव्य (साहित्य) के प्रति हेतु स्वीकार किया है —

शक्ति निपुणतालोककाव्यशास्त्राद्यपेक्षणात् ।

काव्यज्ञानिक्षयाभ्यास इति हेतुस्तदुद्भवम् ॥

उक्त तीन कारणों में सर्वप्रथम एवं मुख्य कारण 'कवित्वशक्ति' का होना है । यह शक्ति जन्मजात होती है, अध्ययन प्रसून नहीं । इसकी इसी दुर्लभता की ओर संकेत करते हुए कहा गया है -

'कवित्व दुर्लभ लोके शक्तिस्तत्र मुदुर्लभा ।'

अर्थात् लोक में 'कवित्व' दुर्लभ है और कवित्व-शक्ति तो और भी दुर्लभ है । उक्त प्रथम कारण के पश्चात् द्वितीय कारण 'निपुणता' है । यह निपुणता या चातुरी लौकिक-ज्ञान, अनेक काव्यों तथा शास्त्रादि के अध्ययन से उत्पन्न होती है । इसके अभाव में प्रतिभा-सम्पन्न कवि भी अपनी रचना में सफल नहीं हो सकता । कवि या साहित्यकार को अनेक विषयों का ज्ञान अपेक्षित होता है । देश, काल तथा परिस्थिति से अपरिचित या स्वल्प परिचित कवि हास्यास्पद बन जाता है ।

तृतीय कारण 'अभ्यास' है । इस अभ्यास की प्राप्ति के लिए साहित्यकार को किसी ऐसे अधिकृत साहित्यमहारथी से शिक्षा लेनी पड़ती है, जो स्वयं इस विषय का मर्मज्ञ हो । तत्पश्चात् उसके मार्ग-दर्शन में उसे साहित्य-रचना का अनवरत-अभ्यास करना पड़ता है । अभ्यास के अभाव में प्रतिभा सम्पन्न, लोक-काव्यशास्त्रादि ज्ञान सम्पन्न व्यक्ति भी साहित्य-रचना में पूर्ण सफल नहीं हो सकता, उसे रचनाकाल में पर्याप्त विलम्ब लगेगा और विचारों की अविवक्षित शृंखला की स्पष्ट अभिव्यक्ति में भी बाधा प्रतीत होगी ।

इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि 'शक्ति' 'निपुणता' और 'अभ्यास' ये तीनों कारण सामूहिक रूप से साहित्य रचना के हेतु हैं । इनमें से एक के भी अभाव में प्रभविष्णु एवं मरकट-साहित्य का निर्माण नहीं हो सकता ।

साहित्य-सृजन की मूल प्रेरणाएँ

साहित्य की मोरच-परिचा का गायन करते हुए प्रायः लोग कहा करते हैं वह पृथ्वी और स्वर्ग के बीच की कन्ध है, जिन्नु वास्तव में साहित्यिक की प्रियाकु की-भी नहीं है । विद्वान्मित्र की भोजि साहित्यकार अपने यजमान

ने स्नेह से मदेह स्वर्ग पहुँचाने का दावा नहीं करता, बल्कि वह अपने योगबल । इसी पृथ्वी पर ही स्वर्ग की प्रतिष्ठा कर देता है । पृथ्वी के ऊपर स्वर्ग तो बना मरे नहीं प्राप्त होता है । किसी वस्तु को स्वर्गिक वस्तु तुल्य कह कर प्रतिष्ठा देना इस लोक का अग्रमान करना है । साहित्य इसी लोक की किन्तु प्रमाधारण वस्तु है और उसके मूल-तन्त्र जीवन से ही रंग ग्रहण करते हैं ।

‘साहित्य’ जीवन से भिन्न नहीं है, बल्कि वह उसका ही मुखरित-रूप है । वह जीवन के महासागर में उठी हुई उच्चतम तरंग है, मानव-जाति के विचारों और सबलों की आत्मकथा साहित्य के रूप में प्रसारित होती है । ‘साहित्य’ जीवन-विटप का मधुमय सुमन है, वह जीवन का चरम-विकास है, किन्तु जीवन से बाहर उसका अस्तित्व नहीं । उसमें पाचन (Assimilation) वृद्धि (Growth) गति और पुनरुत्पादन (Reproduction) आदि जीवन की सभी क्रियाएँ मिलती हैं । ‘अग-अगी में भिन्न गुणवाला नहीं होता, इसलिए जीवन की मूल प्रेरणाएँ ही साहित्य की मूल प्रेरक शक्तियाँ हैं । जो वृत्तियाँ जीवन की और सब क्रियाओं की मूल श्रोत हैं, वे ही साहित्य को भी जन्म देती हैं ।

जीवन की प्रेरणाएँ या साहित्य की मूलभूत प्रेरणाएँ —

साहित्य का जीवन से तथा जीवन का साहित्य से घनिष्ठ सम्बन्ध है । दोनों ही एक दूसरे के पूरक हैं । ‘हडसन’ ने साहित्य को जन्म देने वाली चार मूलभूत-प्रेरणाओं को माना है, जो इस प्रकार हैं —

- १— Our desire for self-expression अर्थात् आत्मनिष्पत्ति की कामना ।
- २— Our interest in people and their doings मनुष्य और उनके कार्यों के प्रति हमारा लगाव ।
- ३— Our interest in the world of reality in which we live and in the world of imagination which we conjure in to existence. यर्थात्-अगन के प्रति हमारा आकर्षण और कल्पना जगत् के निर्माण की प्रवृत्ति ।
- ४— Our love of form as form, रूप-विधान की कामना ।

उपयुक्त चार मूल-प्रेरणाओं के अतिरिक्त साहित्य को जन्म देने के लिए कुछ और बातें भी हो सकती हैं। हमारी समझ में साहित्य की मूलभूत-शक्ति अनेकता में एकता उपस्थित करने की और एकता में अनेकता देखने की क्षमता है। संस्कृत में 'साहित्य' शब्द का जो व्युत्पत्तिमूलक विग्रह किया जाता है उससे भी इस बात की व्यञ्जना होनी है।

प्रकृति और है। मानव ज्यो-ज्यो गम्भ्य होता जा भी परिष्कृत होती जाती है। उसकी रूचि त्रितयी परिष्कृत होना उसका साहित्य भी उतना ही उदात्त होता जाता है। भावना भी साहित्य के निर्माण में वर्तमान रहती है।

कुछ मानव की सत्यनिष्ठा से भी प्रणोदित होती है। जीवन सत्यो को सुन्दर सुन्दर ढंग, सुन्दर से सुन्दर रूप में साहित्य ही प्रस्तुत करता है। इसमें यह प्रकट है कि मानव की सत्य-निष्ठा ने भी साहित्य-सर्जना में योग दिया है।

साहित्योत्पत्ति का एक कारण तन्मयता भी होती है। जिस प्रकार विज्ञ के मूल में जिगीषा की भावना रहती है, उसी प्रकार साहित्य के मूल में तन्मय की भावना काम करती है। आदि-मानव ने जब सृष्टि के अभिनव पदार्थों पर पहल देखें होंगे, तो वह उन्हें देखकर विस्मयाभिभूत हुआ ही होगा। विस्मयाभिभूति के पश्चात् रमणीय पदार्थों ने उसकी बुद्धि और चेतना तन्मय कर लिया होगा। तन्मयता की इसी स्थिति से उठकर (जगकर) अपनी अनुभूतियों को काव्य, नाटक, कहानी आदि विविध साहित्य-विधानों व्यक्त करने के लिए आकुल हो उठा होगा। आज का साहित्य उसकी आस्था का लिपिवद्ध-इतिहास कहा जा सकता है और चाहे हम ज्ञान-राशि संवित कोष कहे, चाहे काव्य कहे और चाहे कोई भी अभिधान दें, वि तन्मयता की स्थिति में उद्भूत भावनाओं की साकार अभिव्यक्ति साहित्य कहलाएगी।

साहित्य-सर्जना में जीवन और जगत् का द्विमुक्ती प्रभाव दिखाई पड़ता। समाज का, दूसरे जीवन की प्रेरणाओं का। समाज पर साहित्य का व

तब पटना है हम विषय को गेजर पादशात्पू विद्वानों ने बहुत विचार-विमर्श
 ग है । दोनों के पारम्परिक सम्बन्ध पर प्रकाश डालने का श्रेय ग्रीक विद्वान
 'रीयोडोटम' को दिया जाता है । इसके बाद उन्नीसवीं शताब्दी में 'टेन'
 पक आचार्य ने भी हम दिशा में अच्छा अध्ययन किया है । इसके अतिरिक्त
 डब्ल्यू नामक विद्वान ने अपने Illusion and Reality. A study of
 sources of Poetry नामक रचना में तथा अन्य विद्वानों ने साहित्य और
 राज के पारम्परिक सम्बन्धों को बड़ी सूक्ष्म और अनुसन्धानपूर्ण दृष्टि से
 और यह प्रमाणित कर दिया है कि साहित्य को जीवन और जगत् के निरूपक
 के निरूपित नहीं कर सकते । सच तो यह है कि साहित्य जीवन और जगत्
 प्रेरणा (चेतना) ग्रहण कर सकता है । अतएव यह कहना अनुचित न होगा
 कि साहित्य की प्रेरणाएँ वे होंगी जो जीवन की प्रेरणाएँ नहीं जानती हैं ।

जीवन की प्रेरणाओं के सम्बन्ध में हमारे यहां उपनिषद् ग्रन्थों में सार-पूर्ण
 बातें कही गई हैं । बृहदारण्यकोपनिषद् में तो जीवन की उन प्रेरणाओं का
 वर्णन में उल्लेख किया गया है । उसके अनुसार वे प्रेरणाएँ प्रधान रूप में
 तीन हैं :—

१- पुत्रपणा २- विलेपणा । ३- लोकपणा ।

साहित्य की उद्भावना में वह त्रिविध ईप्सणाएँ भी महायुक्त होती हैं, किन्तु
 इन प्रेरणाओं को हम मुख्य न मानकर गौण ही कहेंगे । योगोपीय विद्वानों ने
 जीवन की प्रेरणाओं पर और भी विस्तार से विचार किया है । इनमें फ्रायड
 एडलर, युंग आदि आते हैं । फ्रायड ने जीवन की समस्त-क्रियाओं की मूलप्रेरणा
 'वासना' ही मानी है । उसका मत है कि साहित्य की आधार-भूमि भी 'वासना'
 ही है । फ्रायड के समान भारतीया ने भी साहित्य की अभिव्यक्ति का मूल प्रेरक
 आदि 'रग' ही माना है । यह आदि-रग और कुछ नहीं 'वासना' ही है ।

कालिदास — "क्रियाणाम् खलु घमाणाम् मन्त्रान्यो मूल कारणम्"

यह लिखकर कालिदास ने पूर्ति कर दी ।

अन्य विद्वान 'एडलर' ने अभाव क्षति की पूर्ति को ही जीवन की मूल-
 प्रेरणा माना है । यह अभाव या क्षति-पूर्ति की भावना साहित्योत्पत्ति में भी गौण

का सहायक होती है। इस बात के प्रमाण स्वका 'गूरदास' तथा निम्न उद्धृत किये जा सकने हैं। उन्हें दृष्टि का अभाव था। उम अभाव की वजह से उन्होंने वस्तुनामूलक दृष्टि की सहायता ले ली। यही बात 'जायसी' जैसे महाकवि के सम्बन्ध में लागू हो सकती है।

'एहसर' के इस मिथ्यात्व के मूक में हमें प्रभुत्व-भावना की प्रवृत्ति का एक दिशाई पड़ती है। जिन लोगों में यह प्रवृत्ति जिनकी सौत्र होती है, सम्मान की प्रतिभा भी उतनी ही प्रबल होती है। ये ही साहित्य-क्षेत्र में भी महत् कार्य कर पाते हैं। सम्भवतः यही कारण है कि विश्व के महान् प्रतिभावाली कवियों और विद्वानों ने अपनी प्रज्जा स्वयं की है। कालिदास, मेघदूत, कबीर आदि के उदाहरण हैं। इस प्रकार स्पष्ट है, किसी हीनता-भाव से उठने वाली किसी भी प्रकार के प्रभुत्व की भावना भी साहित्य की एक प्रेरिका हो सकती है।

एक दूसरे अंग्रेज 'युग' ने इन दोनों मतों में सामञ्जस्य स्थापित करने चेष्टा की है। उनका मत है कि साहित्य का जन्म काम-वासना और प्रेम-वासना इन दोनों प्रवृत्तियों की प्रेरणा से ही होता है।

बाबू गुलाबराय ने उपर्युक्त मत को ही भारतीय दृष्टिकोण से समझ की चेष्टा की है। उनके मतानुसार त्रिविध एषणाएँ ही साहित्य की मूल प्रेरिका होती हैं। उन्होंने कहा—जो भी हो, इतना तो स्वीकार करना ही पड़ेगा यदि साहित्य जीवन की अभिव्यक्ति है, तो यह त्रिविध एषणाएँ भी उसे किस किसी रूप में बल अवश्य प्रदान करेगी।

साहित्य के निर्माण में एक और मनोवैज्ञानिक-प्रवृत्ति कार्य करती दिखाई पड़ती है। सभी मानव प्रायः अपने स्वार्थों को परार्थों के आवरण छिपाकर व्यक्त करना चाहता है। साहित्य की उद्भावना में मानव की प्रवृत्ति भी प्रच्छन्न-रूप से क्रियाशील रहती है। इसीलिए उससे स्वार्थ अथवा परार्थ दोनों की सिद्धि होती है।

आचार्य मम्मट ने साहित्य-साधना के उद्देश्य या प्रयोजन बतलाये हैं :

वाच्य यशमेऽर्जवृत्ते व्यवहारविदे शिवेतरसतये ।

मयः परनिवृत्तये कान्ता सम्मिततयोपदेगयुजे ॥

(१) यशोलिप्ता (२) अर्थलाभ (३) व्यवहार ज्ञानार्थ (४) कन्याप
नवा (५) शीघ्र हो आनन्द की अनुभूति कराना (६) मधुर-उपदेश ।

वपुस्तवर्जित उद्देश्यो में से अधिकांश इन्हीं में अन्तर्भूत हो जाते हैं ।

अतः संक्षेप में हम कह सकते हैं कि साहित्य-मृज्जन में मूल प्रेरणाएँ आत्मा-
प्रवृत्ति, मनुष्य तथा उनके कार्यों के प्रति लगाव, यथार्थ जगत् के प्रति आक-
र्षण और बल्यना जगत् के प्रति निर्माण, रूप-विधान, अनेकता में एकता स्था-
पन करने की प्रवृत्ति, मन्मथता त्रिविध एषणाएँ (पुनर्षणा, विसर्षणा, लोर्षणा)
राम-भावना, प्रभुम्ब-भावना तथा स्वार्थ और परार्थ की सिद्धि हैं । साहित्य-
कार इन्हीं प्रेरणाओं से प्रेरित होकर साहित्य-मृज्जन करता है ।

साहित्य और समाज

साहित्य और समाज का पारस्परिक घनिष्ठ-सम्बन्ध है । साहित्य समाज
का दर्पण ही नहीं, अपितु उमका मार्ग निर्देशक भी है । यदि समाज अपनी
अहित विशेषताओं को चुन-चुनकर 'साहित्य' का श्रृंगार करता है, तो साहित्य
भी अपनी सरमना द्वारा समाज के अन्तःकरण को सरस एवं कोमल बनाता
हुआ, उसमें मानवीय विशेषताओं की अभिवृद्धि करता है । इस प्रकार कवि
और समाज दोनों एक दूसरे को प्रभावित करते हैं । यथा—

'Poet avol age react upon each other' कोई भी 'साहित्य' समाज
की उपेक्षा करके चिरञ्जीवी नहीं हो सकता । यह बात दूररी है कि कुछ उच्च-
कोटि के साहित्यकार देश-वाल की सीमा में ऊँचे उठकर चिरन्तन अथवा
'शाश्वत-सत्य' का चित्रण करते हैं और उनका वह दिव्य-संदेश प्रत्येक समय और
परिस्थिति में नवीन प्रतीत होता है, किन्तु सभी साहित्यकार ऐसे नहीं हो सकते ।

साहित्य का समाज के साथ दो रूपों में सम्बन्ध होता है—प्रथम प्रकार
का साहित्य सामयिकलोक-प्रियता प्राप्त कर जनता का मनोरंजन करता है
और द्वितीय प्रकार यह है कि वह समाज की वर्तमान मान्यताओं एवं गति
विधियों की उपेक्षा करता हुआ स्वच्छन्दरीति से गतिशील रहता है । इस प्रकार

साहित्य की उभयधारायें समाज-जन्याण में ही उत्पन्न रहती हैं। यदि एका समाज की वर्तमान स्थिति का पोषण होता है, तो द्वितीय से भावी-समाज रूपरेखा तैयार होती है।

पाश्चात्य विद्वानों ने साहित्य के साथ समाज का सम्बन्ध होना चाहिए या नहीं, इस प्रश्न पर बहुत विस्तृत विचार प्रस्तुत किये हैं। 'मैथ्यू आर्नोल्ड' के मत से 'साहित्य जीवन की आलोचना है।' इसका तात्पर्य यह हुआ कि जिस प्रकार आलोचना में किसी कृति के गुण-दोषों का समुल्लिखित-विवेचन होता है उसी प्रकार साहित्य में भी समाज या मानवजीवन के गुण-दोषों का विवेक होना चाहिए। ऐसा करने से साहित्य में 'आदर्श' और 'यथार्थ' दोनों का चित्रण सम्भव हो सकेगा। 'बर्ट्रैंड रसेल' ने भी इस विषय का प्रतिपादन निम्न लिखित शब्दों में किया है—

“केवल जीवन की यथार्थ भावनाओं का निरूपण ही साहित्य नहीं है। इसके साथ ही भावनाओं का परिष्कार तथा अक्षय-प्रकृति का जीवन के साथ सामंजस्य भी है।”

उपरोक्त मत के विपरीत 'कला कला के लिये' का सिद्धान्त मानने वाले विद्वानों ने साहित्य को 'आत्मभिव्यक्ति' का साधन माना है। वे साहित्य का समाज या जीवन के साथ कोई सम्बन्ध नहीं मानते। 'आस्कर वाइल्ड' ने स्पष्ट कहा है—*Emotion for the sake of emotion is the aim of art* अर्थात् 'कला का लक्ष्य अनुभूति अनुभूति के लिए' है।

समुल्लिखित दृष्टि से विचार करने पर यह ज्ञात होता है कि कवि अपनी अनुभूतियों को समाज से ही ग्रहण करता है, क्योंकि सभी मनुष्यों की भाँति वह भी एक सामाजिक प्राणी है। अतः सामाजिक अनुभूतियों से वह प्रेरित हो रचना होगी, कोरी काव्यनिरुद्ध होगी। साहित्यकार का यह दायित्व है कि वह 'साहित्य' में समाज का चित्रण करे, जिससे उसकी रसात्मकता में व्यापान न उपस्थित हो और इसी प्रकार कलात्मकता का पोषण इस माध्यम से करे कि समाज उपेक्षित न रह जाय। तात्पर्य यह कि साहित्यकार का यह वायं है कि वह कला और जीवन में सामंजस्य स्थापित करे।

साहित्य की उत्पत्ति

दिखाता, था। तब कोई भी सांस्कृतिक पैदा होना शक्य नहीं कर पाता।

इस प्रकार साहित्यकार मनुष्य का चरित्र दर्शाता है। यह अपने साहित्य के माध्यम से मानवीय गुण को प्रकट करता है। नवयुग की उत्पत्ति आना है और अपनी गरमता द्वारा भोजन का साथ में सफल मानव-हृदय में जीवन का सुचारु करना है। साहित्य में जो उत्पत्ति आता है वह वह करता है। तब अतीत के सम्पूर्ण दुःखों को गुरुता करता है। इतिहास को केवल माणवता के अति-विकास की ही गुरुता करता है। किन्तु साहित्य उसी जीवनी शक्ति को भी दर्शाता है। जिसने अत्यन्त गंभीरता, गहन-विज्ञान, आचार-व्यवहार आदि सभी का लेना छोड़ा रहता है। यदि आज 'शूरेन्द्र' उपद्रव्य न होता, तो हम अपने प्राचीन श्रुतियों की गहरी-मापता, गूढ़-विज्ञान और उनके जीवन का उनका प्रायोगिक-ज्ञान कहीं से अज्ञान करते? हम प्रकार साहित्य अतीत का दर्शक, वर्तमान का चित्रक और भविष्य का पथ-प्रदर्शक होता है।

साहित्य में आदर्श और यथार्थ

काव्य में आदर्शवाद

मानव ने आदर्शवादी विचारों के परिणाम स्वरूप ही साहित्य में आदर्श

वाद का प्रवर्तन हुआ है आदर्शवादी विचारों का सम्बन्ध धर्म और नीति अधिक रहता है। जो लोग साहित्य का सम्बन्ध धर्म और सदाचार में स्थापित करते हैं, आदर्शवाद उन्हीं की देन है। भारत मदा में ही आचार-प्रवृत्ति धर्म-प्रधान देश है इसीलिए उसकी सामान्य-प्रवृत्ति आदर्शवाद की ओर रही। साहित्य के आध्यात्मिक दृष्टिकोण ने भी आदर्शवाद के प्रवर्तन और प्रचार योगदान दिया है। बृहदारण्य कोपनिषद् में।

'अयं पुरुषः बाङ्मयः' कह कर द्रष्टा ने साहित्य की आध्यात्मिकता और संकेत किया है। पुरुष आदर्श रूप है। अतएव यहाँ के साहित्य में आदर्शवाद का प्राधान्य होना स्वाभाविक है। साहित्य में उपदेशात्मकता का उसकी प्रवृत्ति आदर्शवाद की ओर हो जाती है। इसीलिये हमारे यहाँ आदर्शवाद का प्रचार बहुत अधिक हुआ।

पाश्चात्य-साहित्य मेंवादों का स्थान

पाश्चात्य-साहित्य में प्रमुख रूप से दो बातों पर ध्यान दिया गया।

१-कला कला के लिए

२-कला जीवन के लिए

एक सम्प्रदाय तो भारतीय हितवाद का समर्थक कहा जा सकता है और दूसरा सम्प्रदाय कलावाद का अनुयायी है। कलावाद के अनुयायियों में क्रोचे बहुत प्रसिद्ध हैं। उन्होंने काव्य को मन की 'कल्पना' नामक प्रक्रिया की अभिव्यक्ति माना है। वे उसे धर्म से भिन्न मानते हैं। पाश्चात्य हितवादी-सम्प्रदाय काव्य-कला को नीति सदाचार से सम्बन्धित सिद्ध करने का प्रयास करता है। इसीलिए उसमें आदर्शवाद की प्रतिष्ठा स्वतः हो गई है। क्रोचे की विचारधारा में भी आदर्शवाद का एक रूप मिलता है।

जो कुछ अद्वैत है वही आदर्श है। इस दृष्टि से हम क्रोचे के सिद्धान्त को कलावादी आदर्शवाद का अभिधान दे सकते हैं। पाश्चात्य देशों में एक प्रकार का आदर्शवाद और मिलता है ग्रीक साहित्य में दुस्मान्त नाटकों की बहुलता है, इन दुस्मान्त नाटकों की रचना अधिकतर आदर्शात्मक सिद्धान्तों पर हुई है। आदर्शात्मक सिद्धान्तों पर जीवन की यथार्थता प्रतिष्ठित की जाने के कारण

से हम यथार्थवादी आदर्शवाद कह सकते हैं। इस प्रकार हमें भारतीय और
विदेशी साहित्य क्षेत्र में तीन प्रकार के आदर्शवाद देख पड़ते हैं।

१. सदाचार और धर्ममूलक आदर्शवाद।

२. कलावादी आदर्शवाद।

३. यथार्थवादी आदर्शवाद।

आदर्शवाद क्या है ? काव्य या किसी अन्य साहित्यिक-रचना करते समय
कवि अथवा लेखक अपनी भावाभिप्रेक्ति में दो पद्धतियाँ स्वीकार करता है।
पहली यह है कि वह सत्वालीन-समाज को जिन रूप में देखता है, उसका
उसी रूप में चित्रण कर देता है, स्वयं उसमें किसी प्रकार का परिवर्तन नहीं
करता। इस विधि में वह यथार्थवादी कहलाता है। द्वितीय-पद्धति यह है कि
वह (कवि या लेखक) कल्पना का आश्रय लेकर समाज के सुन्दररूप का चित्रण
करता है, जो प्रत्यक्ष जगत् में दृष्टिगोचर नहीं होता। इस विधि में वह आदर्श-
वादी कहलाता है। आदर्शवाद समाज के बन्दु-यथार्थ में ऊँचे हुए व्यक्तियों के
लिए सान्त्वना प्रद होता है। हम ऐहिक-व्रणत् में अन्धकार, प्रपीडन, शोषण,
अत्याचार एवं विद्रोह आदि को देखकर ऊब जाते हैं। यदि यही बातें हमें
साहित्य में भी मिलेंगी, तो साहित्य के अध्ययन में विरक्ति हो जायगी। इस
दृष्टि से साहित्य में 'आदर्शवाद' की आवश्यकता प्रतीत होती है। इसके चित्रण
में कवि या लेखक को कल्पना की सहायता लेनी पड़ती है, क्योंकि दृश्य जगत्
इतना सुन्दर नहीं है। इस प्रकार कवि या लेखक का अन्तःकरण अपनी कल्पना
द्वारा ही उत्तमोत्तम भावों की सृष्टि करता है। इस प्रकार यह सिद्ध हुआ कि
जैसा ही रहा है, वैसा ही चित्रण करना यथार्थ है और वस्तुतः 'जैसा होता
था' यह आदर्श है।

आदर्श का आंशिक प्रत्यक्ष तो हो जाता है, किन्तु सभी आदर्श प्रत्यक्ष होने
में नहीं दिखलाई पड़ते। उदाहरणार्थ—यदि कोई कवि या लेखक ऐसे समाज का
चित्रण करता है, जिसमें गुण ही गुण हैं, दानि ही दानि है, तो यह बोरा
आदर्शवाद कहलायेगा, क्योंकि दृश्य-जगत् में वही पर ऐसा नहीं दिखलाई
पड़ता। इस प्रकार अविनाश आदर्श स्वप्नलोक या कल्पनालोक में ही अस्तित्व

रखते हैं। इतना होने पर भी 'आदर्शवाद' आवश्यक है, क्योंकि यदि हम के माध्यम में हम उमाता अध्ययन करने हैं, तो निश्चिन्नरूप में हमारे उसका कुछ-न-कुछ प्रभाव पड़ना है और हम कुत्सित कार्यों में दूर रहकर आदर्शों की ओर अग्रसर होने की चेष्टा करने हैं। साहित्य में आदर्श आवश्यकता के निष्पन्न पर चल देने हुए हमारे राष्ट्रकवि मैथिलीशरण ने लिया है—

हो रहा है जो वहाँ सो हो रहा,

यदि वही हमने कहा तो क्या कहा ।

किन्तु होना चाहिए कब क्या कहाँ

व्यक्त करती है कला ही यह यहाँ ॥

'माकेत' (प्रयत्न)

यह आदर्शवाद हमारे चित्त में निराशावाद की समिधा को हटाकर 'आदर्शवाद' का नव-प्रकाश फैलाता है। वैदिक मन्त्रों में देखिये—“तमसो मा ज्यै गमय”, “असतो मा सद् गमय” आदि में इसी आदर्श की ओर जाने का मिलता है। हमारा प्राचीन-साहित्य आदर्शवाद की आचार शिलाओं पर टिका हुआ है। आदर्श हमें जीवन की पूर्णता की ओर अग्रसर करता है, की कमनीय प्रेरणा देता है। हमारे साहित्य में राम, कृष्ण और बुद्ध आदर्शरूप चित्रित हैं, वह आज भी समाज का पथ-प्रदर्शक बना हुआ आदर्शवाद के सम्बन्ध में आचार्य विद्वनाय प्रसाद मिश्र जी का यह विशेष महत्त्वपूर्ण प्रतीत होता है—

“आदर्शवादी आदर्शपात्रों का शील और स्वरूप अभिव्यक्त करने में आदर्शोन्मुख-रचनाओं में स्पष्ट ही दो पक्ष रखते हैं। एक होता है 'सत्य' और दूसरा 'अमत्यपदा'। उम्मीद अमत्यपदा का विस्तार के साथ ऐसा वर्णन जाता है कि जिससे उसके प्रति घृणा या विरक्ति उत्पन्न हो जाय। जगाने का प्रयोजन होना है कि सत्यपदा के प्रति उद्बुद्धधृष्ट को अधिक परिपुष्ट करना। अन्त में इन काव्यों का लक्ष्य यही निकलता है कि सत्य-अवधारण करना चाहिए, दुर्जनवन् नहीं।”

इस प्रकार यह ज्ञात होता है कि आदर्शवाद हमें जीवन के उज्ज्वल ।

— के उद्देश्य है। यह हमारे सामाजिक हित की सम्भावनाएँ प्रकट है। सुश्रुती
‘आदर्श’ नाम के आदर्शवाद के विचार के कारण ही आज विश्व में अन्ध है।

जहाँ यह प्रश्न उठता सामाजिक है कि आदर्शवाद की कुछ सीमा भी है,
विचार के उभरा विचार किन सीमा में हो। क्या यदि या लेखक को अपनी
सामाजिक-संस्था में आदर्शवाद की प्रवृत्तियों उद्देश्य देने का भी अधिकार है?
यह मेरा यह कहना होगा कि नहीं। सामाजिक में तो सामाजिक के सामाजिक में उद्देश्य
दाता होता चाहिए। इसी को समझ में ‘सामाजिक-संस्था उद्देश्य’ की सीमा
ज्ञान की है।

आदर्श की अपनी सीमाएँ हैं—उन्में ‘अनिवार्य’ में बनना चाहिए। जहाँ यह
है वह जीवन को सुख-वैविध्य प्रदान करना है, वहाँ उन्में ‘संयमनवाद’ में भी
रचना चाहिए। आदर्श का विचार उन्में मात्रा में उचित होना है, जहाँ तब
य जीवन में सम्पूर्ण बनाये गये। क्योंकि आदर्श तो स्वयं बन जाना है, उन्में
प्रान्ति देखकर मानव की आस्था जीवन की परिधि में हटने लगती है। मुन्नी
सचन्द जी ने लिखा है—

“यद्यपि यदि हमारी आँखें मोल देना है, तो आदर्शवाद हमें उठाकर किसी
‘नोबल’ म्यान में पहुँचा देना है। लेकिन जहाँ आदर्शवाद में यह गुण है, वहाँ
‘मन’ की भी शक्ति है कि हम ऐसे विचारों को न विचार कर बैठें, जो मिथ्याओं
‘नी’ मूर्तिमात्र हो, जिनमें जीवन न हो।”

इस प्रकार यह सिद्ध होता है कि हमारे आदर्शों की सम्भावना की सीमा
में बहिष्कृत नहीं होना चाहिए, तभी ‘आदर्शवाद’ की यह परिभाषा सार्थक
सिद्ध हो सकती है—

“कल्याण के आधार पर जीवन का सुधरा हुआ रूप उपस्थिति करना
‘आदर्शवाद’ है।”

भारतीय-साहित्य एवं पाश्चात्य-साहित्य में आदर्शवाद

भारतीय-साहित्य में आदर्शवाद का उदय वैदिक-काल में ही हो गया था।
यद्यपि ऋग्वेद संहिता में हमें आदर्श के स्थान पर यथार्थ की ही प्रतिष्ठा मिलती
है। किन्तु उसका मूलस्वर आदर्शवादी है। उपनिषद्-साहित्य में हमें उस मूल

स्वर का आदर्शवाद के रूप में पूर्ण प्रस्थापन मिलना है। उपनिषद् के दत्त रामायण और महाभारत-काल आता है। रामायण में आदर्शवाद की ही छटा मिलती है। महाभारत में यद्यपि प्रत्यक्ष रूप से यथार्थ-वाद की ही छटा दिखाई पड़ती है, किन्तु उसकी भी आधार-भूमि आदर्शवाद है। भारत नाटक-साहित्य में हमें सर्वत्र आदर्शवाद का प्रभाव दिखाई पड़ता है। इस प्रकार आदर्शवाद के प्रभाव के कारण ही हमें एकाग्र को छोड़कर कोई दूसरा नाटक नहीं मिलता। संस्कृत-साहित्य का रीति-युग भी आदर्शवाद के प्रभाव से न बच सका। इस युग की रचनाओं में सर्वत्र कलावादी आदर्शवाद के दर्शन होते हैं।

हिन्दी-साहित्य पर भी आदर्शवाद का बहुत बड़ा प्रभुत्व दिखाई पड़ता है। मध्यकालीन वैष्णव-साहित्य पर आदर्शवाद की छाया झलकती है। मध्य-युग की सूफी और और निर्गुण-काव्य-धाराओं में तो आदर्शवाद मानो मूर्तिमान हो उठा है। छायावादी-युग कलात्मक आदर्शवाद के लिए प्रसिद्ध है ही।

पाश्चात्य साहित्य में भी आदर्शवाद के दर्शन होते हैं। प्रारम्भ में उन्हें कभी-कभी धार्मिक-आदर्शवाद की प्रतिष्ठा दिखाई पड़ती है, किन्तु परवर्ती साहित्य पर सर्वत्र कलावादी आदर्शवाद की ही झलक मिलेगी। रोमांटिक युग अपने कलावादी-आदर्शवाद के लिए प्रसिद्ध है। इस प्रकार हम देखते हैं कि भारतीय-साहित्य ही नहीं पाश्चात्य-साहित्य भी आदर्शवाद से अनुप्राणित है।

काव्य में यथार्थवाद

यथार्थवाद की मूल प्रेरिका ऐहिकता है। जब मानव "एकोऽहम् बहुस्याम्" की प्रवृत्ति से प्रेरित होकर विकासोन्मुख होने लगता है, तभी से वह यथार्थवादी बन जाता है। यथार्थवाद के मूल में यही भौतिकता और वैज्ञानिकता है। जीवन और जगत् की जैसी अनुभूति हमारी स्थूल इन्द्रियों को हुआ करती है, उनको उसी रूप में चित्रित कर देना 'यथार्थवाद' है। दूसरे शब्दों में यथार्थवाद की प्रत्यक्ष या प्रत्यक्षीकरण कह सकते हैं। उसे अपरोक्ष की प्रत्यक्ष मान सकते हैं, क्योंकि उसका दूसरा नाम प्रकृतिवाद भी प्रसिद्ध है। पाश्चात्य-देशों में 'यथार्थवाद' की बड़ी धूम है। इसका कारण यह है कि

नका दृष्टिकोण भौतिक रहा है। ऐपिक्यूरियन-दर्शन, हेगेल का अड़ाईतवाद, प्लेट का भौतिक-इष्ट्युशन आदि दार्शनिक तथ्यों ने पाश्चात्य-साहित्य में यथार्थवाद को प्रेरणा प्रदान की है। वर्तमान ने भी 'इष्ट्युशन' का जो निरूपण दिया है, वह बहुत ही भौतिक और स्थूल है। इन भौतिक दर्शनों के प्रभाव से पाश्चात्य-साहित्य में 'यथार्थवाद' का विकास हुआ।

यथार्थवाद का स्वरूप निरूपण और विशेषताएँ—

१. यथार्थवाद की सबसे पहली प्रवृत्ति एकत्व से अनेकत्व की ओर जाना है। श्री नन्ददुलारे ने कहा—यथार्थवाद वस्तुओं की पृथक्-पृथक् सत्ता का उन्मूलक है। वह समष्टि की अपेक्षा व्यष्टि की ओर अधिक उन्मुख रहता है।
२. यथार्थवादी साहित्य का सम्बन्ध प्रत्यक्ष वस्तुजगत् में रहता है।
३. नैतिकता और धर्म से यथार्थवाद विशेष सम्बन्धित नहीं है।
४. यथार्थवाद में जीवन की ज्यों की त्यों अभिव्यक्ति मिलती है। जीवन में तमोगुण, रजोगुण, और तमोगुण तीनों की अभिव्यक्ति मिलती है, इसीलिए उसमें तीनों का चित्रण किया जाता है।
५. इसमें मानव की सबलताओं और दुर्बलताओं का सन्तुलित चित्रमिलता है।
६. यथार्थवाद में जीवन के सापेक्ष सत्य की प्रतिष्ठा मिलती है।
७. यथार्थवाद में सत् और असत् का द्वन्द्व दिखाते हुए या तो बीच में ही छोड़ देने हैं या असत् की विजय दिखाते हैं।
८. यथार्थ हमारी वृत्तियों के विस्तार में समर्थ होना है।
९. यथार्थवाद का सम्बन्ध स्थूल-जगत् और स्थूल-अभिव्यक्ति से अधिक रहता है।
१०. यथार्थवाद में सत्य की प्रतिष्ठा मिलेगी, किन्तु वह सत्य लौकिक-सत्य से अधिक निकट होगा।

काव्य-जगत् के सत्य से थोड़ा दूर उममें सत्य के साथ-साथ 'शिव' तत्व भी पाया जाता है। किन्तु सौन्दर्य-तत्त्व का जो स्वरूप उसमें प्रतिष्ठित रहता है; वह द्वन्द्वारमक रहा जा सकता है। यथार्थवाद के सौन्दर्य में जीवन के सुन्दर और असुन्दर का सुन्दर-समन्वय देना जा सकता है। यथार्थवाद की शैलियाँ

योगमय और वैज्ञानिक अधिक रहती हैं ।

१२ यथार्थवाद में आत्मा-निरात्मा का द्वन्द्व दिखायी पड़ता है ।

१३ यथार्थवाद में जीवन का गन्तुलित-चित्र चित्रित किया जाता है ।

१४ यथार्थवाद का लक्ष्य मानव को मानव बनाना होता है ।

१५ यथार्थवाद को महादेवी के मन्दो में "जड़ की मचेतन अन्तिम ब्रह्म मकने हैं ।"

१६ यथार्थवाद अपूर्णता का प्रतिबिम्ब होता है ।

यथार्थवाद का विकास

भारत में यथार्थवाद की प्रतिष्ठा न्यून रही है और जब कभी यथार्थ का चित्रण भी किया गया, तो उसके मूल में 'आदर्शवाद' की भावना अन्तःप्रतिष्ठित की गई । सच तो यह है कि भारत में सर्वदैव आदर्श की भूमिका पर ही यथार्थ का चित्रण किया गया है । केवल कुछ धर्मवादी और भक्तिवादी ही ऐसे थे; जिन्होंने कोरे आदर्शवाद का डका पीटा । इतना होते हुए भी भारत में यथार्थवादी-साहित्य का अभाव नहीं कहा जा सकता । ऋग्वेद में ही 'यथार्थवाद' का स्वयं-चित्रण मिलता है । महाभारत यथार्थवाद का प्राचीन ग्रंथ है । संस्कृत के गीत-साहित्य का सम्बन्ध भी यथार्थवाद से स्थापित किया जा सकता है । यथार्थवाद का प्रथम संकेत वीरगाथाकाल में मिलता है । आधुनिक प्रगतिवाद भी यथार्थवाद का ही प्रतिरूप कहा जा सकता है । निज उसे हम यथार्थवाद का स्वस्थ स्वरूप नहीं मान सकते । वर्तमान युगीन 'मार्क्सवाद' और 'लेनिन' के समाज-सम्बन्धी विचार यथार्थवाद के अन्तर्गत आते हैं । मार्क्सवाद को वैज्ञानिक एवं भौतिक-यथार्थवाद कहा जाता है । मार्क्सवादो-साहित्यिक इस बात का आग्रह करते हैं कि उनके साहित्य का सम्बन्ध कल्पना और आदर्श से नहीं, ठोस व्यावहारिक सत्य से है ।

'मार्क्सवाद' के भौतिक-सिद्धान्त के नितान्त विरोधी अन्तःचेतनावेदक लेखक और कवि भी अपने को यथार्थवादी ही कहते हैं । उनका यथार्थवाद अन्तःचेतना का यथार्थवाद है । इस मत के पोषक भी यही कहते हैं कि काव्य हमारी अन्तःचेतना की वागनाओ का चित्र होता है । मार्क्सवाद और अन्तःचेतना

हमारे देशों का दृष्टिकोण भौतिक है। हमारे देशों में है कि एक वास्तविकता को हमारा मान्यता है। दूसरा अन्तर भौतिकता का विरोधन है। एक का अन्तर सामाजिक-विकास का दृष्टिकोण बनना है और दूसरे अन्तर के अन्तर का अन्तर-विकसित बनना। एक अन्तर समष्टि को हम मान्य है दूसरा अन्तर के अन्तर अन्तर की समष्टि बनना है।

अन्तर-विकासवादियों ने बाह्य समष्टि को धारणा की पद्धति है। उनका मत है कि जब हमारी अन्तर में यथार्थ-अनुभूति की कुछ सामाजिक प्रतिक्रिया के कारण अन्तर नहीं बनना है। अन्तर अन्तर अन्तर के लिए वह अन्तर बनता है। अन्तर इन अन्तर एवं यथार्थ-अन्तर अन्तरों के प्रकाशन के लिए वह नान-नान उद्योगों और प्रतीकों की योजना बनना है। ये उद्योग और अन्तर हमारे अन्तर के निर्वाह-उद्योग होने हैं इनका अन्तर मान्य-विरोधन के अन्तर समष्टि का अन्तर है। बाह्यमान्य के अन्तर नहीं। ये लोग अन्तर की अन्तर प्रकार की अन्तर नहीं मानते। इनके अन्तरानुसार वह अन्तर अन्तर के 'अन्तर-रंग अन्तर' का विरोध है। यहाँ पर अन्तर उठ सकता है कि क्या हम अन्तर के अन्तर प्रकार का अन्तर भी अन्तर-विकसित अन्तर है? हमारे अन्तर में वे लोग अन्तर हैं कि मान्य की अन्तर-विकसित के अन्तर की प्रतिक्रिया ही हमारे बाह्य का अन्तर है।

माधर्मवाद-यथार्थवाद की विचारधारा अन्तर-विकसितवादियों में भिन्न होती है। ये लोग बाह्य का अन्तर अन्तर अन्तर-विकसित के प्रकाशन में आते हैं। इनकी दृष्टि में बाह्य-अन्तर कोई अन्तर नहीं बनता। वह अन्तर अन्तर की वस्तु है। बाह्य का अन्तर अन्तर अन्तर सामाजिक अन्तर-विकसित का उद्घाटन करना है, जो अन्तर-विकसित में अनुभूत होने हैं।

यथार्थवाद की इन दोनों आधुनिक-धाराओं का अध्ययन करने में अनुभव होता है कि बाह्य-अन्तर में आदर्शवाद की प्रतिक्रियाओं का विकृत-रूप अन्तर बन रही है। ये दोनों ही धाराएँ हिन्दी में योरोप में आई हैं। वे योरोपीय-संस्कृति के लिए आगे हिनकर रही हो, किन्तु भारतीय-संस्कृति के विरोध में होने के कारण वे भारत के लिए अन्तर-विकसित नहीं कही जा सकती। इनमें

“माक्सपद्धतीय-समाजवादी यथार्थवाद को युग-भाग समझकर हनन कर सकते हैं, किन्तु अन्तश्चेतनावಾದियों का विकास हमारे जीवन और देश के लिए घातक हो सकता है। दूसरे देशों की नकल करने वाले कवियों के यह अपेक्षित है कि भारतभूमि में विविध प्रकार की नई आदर्शवादी का प्रवर्तन करें। इसमें इनकी मौलिकता भी होगी और देश के सर्व कल्याण भी होगा। इस दृष्टि से ‘पन्त’ ने अरविन्द-दर्शन को ओर मूल पथ-प्रदर्शन किया, वह सराहनीय और अनुकरणीय है।

आदर्श और यथार्थ में अन्तर

‘आदर्श’ कल्पना के आधार पर जीवन के सुधरे हुए रूप का विषय है, किन्तु ‘यथार्थ’ बिना कल्पना का रंग चढ़ाये हुए जीवन का यथार्थ प्रति-प्रस्तुत करता है। यदि ‘यथार्थ’ जीवन के नग्न सत्य का उद्घाटन करता है, आदर्श ‘स्वप्नलोक’ को साकार करने की बात करता है। यदि यथार्थ नग्नमय के कुत्सित-चित्र उतारता है, तो आदर्श धरा में ही स्वर्ग उतारने की बात करता है। यदि आदर्श समाज-कल्याण की भावना से सत्प्रवृत्तियों का प्रचार करता है, तो यथार्थ जीवन के कुत्सित चित्रों का प्रदर्शन कर कर को इनसे दूर रहने की प्रेरणा प्रदान करता है। वस्तुतः यथार्थवाद का निषेधात्मक रूप अच्छा नहीं प्रतीत होता। यदि साहित्य में कुत्सित पात्रों भरमार हो जायगी, तो इसका दुष्प्रभाव समाज पर भी पड़ेगा और कुत्सियों को पोषण मिलेगा।

इस प्रकार मुन्शी प्रेमचन्द जी के शब्दों में दोनों में समन्वय आवश्यक है—
 “आदर्शों को सजीव बनाने के लिए यथार्थ का उपयोग होना चाहिए।”
 यथार्थ को आकर्षक बनाने के लिए थोड़े चुत्ताव की आवश्यकता है। साहित्यकार का कर्तव्य है कि वह केवल बुराईयों का उद्घाटन कर पाठक की आत्मा समाज में आस्था न उठा दे और घृणा का प्रचारक न बन जाय। इस प्रकार हम कह सकते हैं कि वही साहित्य जीवन के लिए अधिक उत्तम हो सक्ता है, जिसमें यथार्थ और आदर्श का समन्वय प्रस्तुत किया हो।

कला

कला की व्युत्पत्ति

अभिव्यक्ति की व्यग्रता, ही कला के जन्म का मूल कारण है। मनुष्य एक अन्तर्मुखी प्राणी है, उगमे सदैव आगे बढ़ने की प्रवृत्ति रहती है। वह आदिम-ग से अनुभूतियों को अभिव्यक्त करने के लिये व्यग्र होता आया है, भाषा भी उसी व्यग्रता का परिणाम है। भाषा के माध्यम से जब वह अपनी अनुभूतियों को अभिव्यक्त नहीं कर पाता, तो वह अन्य साधनों को अपनाता है। मनो-राशियों को व्यक्त करने की यही अदृश्य और शाश्वत-भावना — 'कला' की जननी मानी जाती है। एक भावुक हृदय साधारण से घटना से व्याकुल हो उठता है। उदाहरणार्थ — 'कौचक्य' को देखकर आदि कवि के मुख से इसी करुणा के कारण सरस्वती का आदि-रूप प्रकटित हो उठा।

कला की परिभाषा

कला की समन्वित परिभाषा के लिये भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों के मनो को जान लेना अति आवश्यक है। कला के सम्बन्ध में पाश्चात्य देशों में सैद्धान्तिक विवेचन अधिक हुआ है, जबकि भारतवर्ष में कला के सम्बन्ध में व्यावहारिक विवेचन की ओर अधिक प्रवृत्ति रही है। पाश्चात्य देशों में कला की परिभाषाएँ वास्तव में अन्तर की ओर हैं। अर्थात् उनमें प्राकृतिक अनुकरण के साथ मानसिक पक्ष की ओर गंभीरता भी मिलती है। अरस्तू और दान्ते के मतानुसार — कला का मूल मानव की अनुकरण करने की प्रवृत्ति में निहित है, और इस अनुकरण का विषय मौलिकता की दृष्टि में प्रकृति है, दान्ते ने अपने महाकाव्य 'दिव्यीना कामेडिया' में कला के विषय में इस प्रकार कहा है —
 "Art, as far as it is able, follows nature, as a pupil imitates his master, thus your art must be, as it were, God's grandchild." दान्ते ने कला का सम्बन्ध ईश्वर और प्रकृति में माना है। परन्तु कला-प्रकृति न केवल प्रकृति के अनुकरण में ही सीमित है, और न केवल ईश्वर के अनुगोहन में ही। मनुष्य का 'एव' इन दोनों का स्वागत करते हुये

भी इनसे स्वतन्त्र रचना करता है। उसका यही 'स्व' पूर्णता को आनन्द कर सर्वोपरि हो उठता है। कला का मूलन इसी 'स्व' के कारण ही होता है।

एक अन्य पाश्चात्य निचारक 'क्रोचे' कला-उद्भावना के सम्बन्ध में कुछ अधिक मानवीय गौरव की रक्षा कर सके हैं और उन्होंने एक अर्थ में 'प्रतुष्टिवाद' के मनोवैज्ञानिक-पक्ष की विकसित दशा प्रस्तुत की है। वह 'मानस अभिव्यक्ति' को कला मानता है। अनुकृतिवाद में मानव-मन की अवस्थिति अवस्था विम्वय या कोतूहल की प्रेरणा से अनुकरणशील मानी गई है। इसे अवस्था एक सतत्-चेतन प्रगति में विकास की विशेषताओं को एकत्र आकर्षण और जिज्ञासा की प्रेरणा में स्वभावतः अभिव्यक्तिशील समझी गई है। यही क्रोचे का 'अभिव्यक्तिवाद' कहलाता है। इस प्रकार दान्ते की परिभाषा 'प्राप्त-प्रकाशन' पर तथा क्रोचे की परिभाषा 'अभिव्यक्ति' पर बल देती है। परन्तु भारतीय विचारकों का दृष्टिकोण सैद्धान्तिक न होकर व्यावहारिक अधिक है, भारतीय विद्वानों ने कलाओं की उपविधाओं के रूप में माना है। भूँदरि का मुद्रगिद्ध मायणा इम कथन की पुष्टि करता है—

‘साहित्यमगीतकलाविहीन’

आचार्य कौटी ने भी देव-काल-विरोध की भाँति कला-विरोध भी एव ही माना है। इसी प्रसंग में उन्होंने कला को 'कामार्थसधमा' कहा है और नृत्य, गीत, वाद्य आदि कलाओं को उसके अन्तर्गत माना है—

“नृत्यगीतप्रभृतयः कलाः कामार्थसधमाः”

—वाच्यादनी (११११)

भारतीय विद्वानों ने भी मूढ कलाओं वाली है। उन्होंने कलाओं को एव प्रकार में विद्वान् प्रवर्गों या शिष्यों की शिक्षा का अंग माना है। त्रिगुण अर्थात् सत्य, रजः, तामस, नीत्या, विनय, कला, आदि धर्मों पर विहित है।

प्रसंग की में अनेक “कला और कला” शीर्षक निबन्धों में कला की कीर्ति अनेक दृष्टियों की है—“नृत्य, गीत, वाद्य, प्रयोग, साहित्य-मार्ग, कला से वा प्रयोग में सब का अर्थ को परिभाषित कर में प्रकट करती है, इसे का नाम कला है।”

वाक्य और कला पृष्ठ ६१

प्रसाद जी के मन में होकर की बहुल-शक्ति का मनुष्य को जो हमको के लिये मिलता है वही बला है ।

नेतृत्व

उत्तम मानवीय एवं पारिवार्य विद्वानों द्वारा की गई बला की परि-
भाषा का विवेचन करने के पश्चात् हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि—
मनुष्य ने विश्व-मौन्द्य के रूप में इस विराम आनन्द की आत्मानुभूति को
जीवन के प्रति आस्था शक्ति और प्राप्ति के प्रसार के लिए व्यक्त कर देने
की आवश्यकता पहिचानी । यही आवश्यकता बला की जननी हुई । अतः हम
इस कहते हैं—

“विश्व-मौन्द्य द्वारा प्राप्ति आनन्द-बोध की स्वानुभूति को मनुष्य ने सन्नेष्ट
होकर त्रिम क्षमता के माध्यम्यजिन की वही 'बला' है ।

निष्पत्ति ही बला के मूल में मौन्द्य-भावना की प्रधानता है । बला, बला
के लिये न होकर, जीवन से पलायन के लिए न होकर—जीवन के लिए ही
होती है । इसीलिये मानव जीवन में बला का महत्वपूर्ण स्थान है ।

बलाओं का वर्गीकरण

बलाओं का वर्गीकरण प्रधानतया भौतिक तथा मानसिक दो पक्षों के
आधार पर किया जा सकता है । बला की उपयोगिता भौतिक पक्ष में सम्ब-
न्धित है, जब कि बला की मौन्द्य बोधना मानसिक पक्ष से सम्बन्धित है ।
इस प्रकार मोटे तौर पर बला के दो मुख्य भेद हुये—एक तो उपयोगी बलाएँ
और दूसरी वे बलाएँ जिनका सम्बन्ध मानसिक पक्ष में अधिक है, जिन्हे 'ललित
बलाएँ' कहा जा सकता है । इस प्रकार बला के—उपयोगी बलाएँ और
ललित बलाएँ, दो मुख्य भेद हुये । विद्वानों ने इनके भी कई भेद किये हैं —
यह विभाजन पारिवार्य विद्वानों के मतानुसार किया गया है ।

कला

उपयोगी कलाएँ

ललित कलाएँ

(बर्तई, लुहार, सुनार आदि की
उपयोगी वस्तु निर्माण-कलाएँ)

वास्तुकला

मूर्तिकला

चित्रकला

संगीतकला

काव्य-कला

उपयोगी कलाएँ

बर्तई, लुहार, कुम्हार, सुनार आदि की कलाओं को हम आनन्द की अभिव्यक्ति नहीं कह सकते हैं। परन्तु उनमें भी आनन्द की अभिव्यक्ति हो सकती है जब कलाकार वस्तुओं का निर्माण मात्र उपयोग के लिये न कर उनमें कलात्मक चमत्कार लाने का भी प्रयास करें तभी वे कलात्मक कृतियाँ बन सकती हैं। अतः हम संक्षेप में कह सकते हैं कि जो वस्तुएँ साधन-रूप से सुव्यवस्था में सम्पादन करें, वे उपयोगी कलाएँ कहलाती हैं, इनके अन्तर्गत बर्तई, लुहार, कुम्हार, सुनार आदि की वस्तुनिर्माण कलाएँ आती हैं। उपयोगी कलाओं का मनुष्य की आवश्यकताओं की पूर्ति तथा उसके शारीरिक और आर्थिक विकास में सहायता मिलती है।

ललित कलाएँ

‘ललित कला’ द्वारा मानसिक विकास और अलौकिक आनन्द की निर्दिष्ट होती है, जिनमें भावों का उदात्तीकरण होता है। भावों का उदात्तीकरण निश्चय ही समाज के लिये शुभ होता है। ललित कलाओं के अन्तर्गत वे कलाएँ आती हैं, जिनका हमारे मानसिक और शारीरिक जीवन में सम्बन्ध है। वे अवस्था के समय हमारे मन में एक अद्भुत आनन्द की मूर्ति कर हमें—एक ऐसी शोचनीय अवस्था में पहुँचा देती हैं, जो ब्रह्मानन्द सहोदर मानी गयी है। कोशे के मन में कला का जन्म कलाकार के अन्तःकरण में होता है। वहाँ पर विभाजन का कोई प्रश्न नहीं उठता। विभाजन कला का नहीं, वरन् कला-

तयो का, जो आन्तरिक कला के बाह्य रूप हैं, उनका होता है। सामग्री और व्यक्ति के माध्यम के भेद से कलाओं में भेद माना गया है। ललित कलाओं में वर्गीकरण में पादचात्य विद्वानों की विचारधाराओं का गहरा प्रभाव है। उन्हीं के मतों के आधार पर ललित कलाओं के पाँच मुख्य वर्ग किये हैं। (१) वास्तुकला (२) मूर्तिकला (३) चित्रकला (४) मगीतकला (५) नृत्य-कला आदि इनका विवरण इस प्रकार है।

स्तु-कला

'वास्तुकला' में भावों की पूर्ण अभिव्यक्ति नहीं हो पाती है। वास्तुकला निर्माण स्तूल पदार्थों से होता है, इसीलिये इसमें स्थूलता का आधिक्य होता है, जबकि भावों की पूर्ण अभिव्यक्ति के लिये सूक्ष्मता आवश्यक है। इस का लाभ यह है कि बेहोश स्थूल वस्तुओं को विवेक के अनुसार सुझौल कृति में बनाया जाता है। वस्तु आकर्षक बनाने की भावना मानव में आदि ल में चली आ रही है, इसी भावना ने इस कला को जन्म दिया। इसे गृहनिर्माण कला भी कह सकते हैं।

मूर्तिकला

मूर्तिकला वस्तुन सांख्यिक कला का प्रमुख उदाहरण है। इस कला के निर्माण में स्थूल वस्तु को चेतन मन के अनुकूल ढाला जाता है। अस्तु अचेतन भावों का भागी इस कला का आधार है। मूर्तिकार पत्थर, धातु, मिट्टी, लकड़ी के अचेतन स्थूल टुकड़ों को चेतन-मन के वस्त्वानुसार रूप प्रदान देने का प्रयास करता है। इस कला के गुञ्ज में जिन भौतिक उपकरणों का उपयोग किया जाता है उनका मात्रा वास्तुकला में उपयोग होने वाले भौतिक उपकरणों में बहुत कम होती है। इसीलिये मूर्तिकार एक वास्तुकार से भिन्न होता है, और मूर्तिकला भी वास्तुकला से भिन्न मानी जाती है। मूर्तिकला के द्वारा एक प्रस्तर-प्रवृत्ति या धातु-प्रवृत्ति में जीवधारियों की प्रतिष्ठापना होती है। गृहमय में मूर्तिका की जा सकती है। यही कारण है कि मूर्तिकला ही उद्देश्य अचेतन में चेतन की सुन्दरता या प्राकृतिक सुन्दरता प्रदर्शित करती है।

चित्रकला

चित्रकला की सबसे बड़ी सफलता इस बात में है कि हमारे इन
 मे-कम भौतिक उपकरणों का प्रयोग कर अधिक-से-अधिक सम्भोदना
 की अभिव्यक्ति की जा सकती है। चित्रकला की अपेक्षा निबन्धना में हम
 भावों का अचरित्र अधिक सफलता और प्रभावशालिता के साथ लिख सकते
 हैं। यही कारण है कि निबन्धना में मनोनायक और मानसिकता प्रकट
 है। जिस प्रकार में मूर्त्तियों के स्थान पर मानसिकता या सूक्ष्मता का प्रकट
 होता है वही यही थोड़ा थोड़ा बहाना होता है। इस दृष्टि में चित्रकला की
 की तुलना में निबन्धन ही थोड़ा ठहरता है। चित्रकला की उत्तुल्लिखित
 के साथ ही उमरी आनी कुछ सीमाएँ भी हैं। चित्रकार किसी भाव का
 के बराबर एक क्षण का ही चित्रण कर सकता है। उमरी गतिशीलता का
 अन्वेषण है। तबन्तु ज्ञान क्षण का वह चित्रण प्रस्तुत करता है जो
 और भाव की दृष्टि में अनुभव होता है। ऐतिहासिक मुद्राओं में वा
 भावों चित्रकार की मृदु अनुभूतियों को व्यक्त करने में पूर्ण सक्षम है।
 शांतिव्यवस्था

वाच्य-कला

वाच्य-कला में भौतिक उपकरणों के स्थान पर भावों का आश्रय है। जन्तु वाच्य के लिये भौतिक उपकरण अनिवार्य नहीं हैं। वाच्य का वास्तविक धार सादृश्य मनेन या अक्षर हैं, मन्त्रित्व को इनका ज्ञान आँखों और नासों द्वारा होता है। इनके माध्यम से पल्पश जीवन की घटनाओं और प्राकृतिक दृश्यों का बाल्यनिरूपण मन्त्रित्व में सम्मिलित होने अतिरिक्त किया जा सकता है। ललित-कलाओं में उन्नी-उन्नी हम उच्चता की ओर बढ़ते हैं, रसों-रसों उनका नै-आधार बम होता जाता है। वाच्य-कला में मूल आधार की आवश्यकता नहीं है। इसीलिये ललित-कलाओं में वाच्य-कला सर्वश्रेष्ठ मानी जाती है।

उपयुक्त गतिविधि विवेचन के आधार पर यह निष्कर्ष निकलता है कि ललितकलाओं में वाच्य-कला ही सर्वश्रेष्ठ कला है। कलाओं का मनुष्य जीवन में घनिष्ठ सम्बन्ध है, वे प्रत्यक्ष या परोक्ष दोनों ही रूपों में मनुष्य जीवन को प्रभावित करती रहती हैं। कलाएँ हमारे जीवन पर कैसा प्रभाव डालती हैं? यह प्रश्न सर्वाधिक महत्वपूर्ण प्रश्न है। इस प्रश्न का समाधान ढूँढ़ने में विद्वानों के दो प्रमुख वर्ग देखे जाते हैं। एक वर्ग के विद्वान ललित कला का मूल उद्देश्य-आनन्द देना मानते हैं। इस वर्ग के विद्वानों को 'आनन्द-वादी' भी कह सकते हैं। परन्तु दूसरे वर्ग के विद्वान ललित कलाओं में उपयोगिताओं की खोज करने हैं। इस वर्ग के विद्वानों को 'उपयोगितावादी' भी कहा जा सकता है। इस प्रकार कला के विषय में दो मन बन गये हैं।

१. 'कला कला के लिये'

२. 'कला जीवन के लिये'

कुछ भी गहरी, विन्तु इतना तो सभी आचार्य स्वीकार करते हैं कि — 'ललितकलाएँ' मानविक दृष्टि में मोक्ष का प्रत्यक्षीकरण हैं। जहाँ तक कला की श्रेष्ठता के मापने का प्रश्न है, यह विन्तु स्पष्ट है कि जिस कला में मूल आधार जितना ही बम होना और मन को प्रभावित करने की जितनी अधिक शक्ति होगी, वह कला उतनी ही श्रेष्ठ मानी जायगी।

उपयुक्त मिथ्यान्त के आधार पर विवेचन करने में ही 'संकीर्णकला' और

'काव्यकला' अन्य कलाओं में श्रेष्ठ गिनी होती है और गंभीर में तो कुछ आधार (गद्य स्वर आदि) होता भी है, किन्तु काव्य में वह भी नहीं है, अतः काव्यकला को कलाओं में सर्वोच्च स्थान प्राप्त है। काव्य में के लिए व्यापक स्थान होता है, यह मानव जीवन के भूत और वर्तमान चित्रण कर भविष्य की झोड़ी प्रस्तुत कर देता है। इतना महनीय कार्य कोई कला नहीं पूर्ण कर पाती, अतः कलाओं में काव्यकला का सर्वोच्च है।

कला के प्रयोजन

'मानव द्वारा अपने भावों को स्पष्टता देने की भावना ने साहित्य जन्म दिया'—पाश्चात्य विद्वानों ने साहित्य को ललित कलाओं के वर्ग माना है, और उन्होंने कला के विवेचन में साहित्य के प्रयोजनों का खोला किया है। इस प्रकार उन्होंने कला के अनेक प्रयोजन माने हैं। उन्में प्रेरणा-रूप आन्तरिक हैं और कुछ प्रयोजन-रूप बाह्य हैं। भविष्य में नि प्रेरणाएँ ही प्रयोजन बना करती हैं। कुछ का सम्बन्ध मृष्टा से होता है, कुछ का सम्बन्ध आस्वादक से होता है। विद्वानों ने कला के ९ प्रमुख प्रयोग माने हैं :—

१. कला कला के लिये—Art for art's sake.
२. कला जीवन के लिये—Art for life's sake.
३. कला जीवन से पलायन के लिये—Art for an escape from life.
४. कला जीवन में प्रवेश के लिये—Art for an escape into life.
५. कला सेवा के लिये—Art for service's sake.
६. कला आत्मानुभूति के लिये—Art for self recreation.
७. कला आनन्द के लिये—Art for Joy.
८. कला मनोरंजन के लिये—Art for realisation.
९. कला सृजन की आवश्यकता पूर्ति के लिये—Art for creative necessity.

उपर्युक्त वर्णित प्रयोजनों में दृष्टिकोण की भिन्नता तो अवश्य है परन्तु ये प्रयोजन एक दूसरे से नितान्त भिन्न नहीं हैं। इन सभी प्रयोजनों को दो-दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है। (१) वह वर्ग, जो कला को न के लिये आवश्यक एवं आचार और नैतिकता का कलात्मक माध्यम मानता इस वर्ग के अन्तर्गत कला कला के लिये, कला जीवन में पलायन के लिये, कला आनन्द के लिये, कला मनोरंजन के लिये कला गूजन की आवश्यकता पूर्ति के लिये आदि सभी प्रयोजन आते हैं।

(२) वह वर्ग, जो कला को जीवन की उन्नति और नैतिक मर्यादा का अपना के हेतु अत्यन्त आवश्यक और प्रधान सहायक मानता है। इसमें लोक-र भी भावना प्रधान होनी है, इसके अन्तर्गत कला जीवन के लिये, कला वन में प्रवेश के लिये, कला सेवा के लिये, कला आत्मानुभूति के लिये आदि भी प्रयोजन आते हैं। इस प्रकार हम यह कहते हैं कि प्रमुख दो वर्ग (१) का कला के लिये (२) कला जीवन के लिये ही विवेक्ष्य हैं, जिनका अलग-अलग विवेचन इस प्रकार है।

कला कला के लिये

इस सिद्धान्त का प्रतिपादन यूनान के प्रसिद्ध दार्शनिक 'प्लेटो' ने किया। उन्होंने कला को जीवन की अनुकृति माना, उनके मतानुसार कलाकृतियों में जीवन का 'अनुकरण' ही सम्भव है, जीवन की 'प्रतिकृति' सम्भव नहीं होती। इस सिद्धान्त के पाँच आस्कर बाइन्ड, जे० ई० स्पिनगर्न टी० एम० लियट तथा ब्रैंडल आदि पाश्चात्य विचारक भी माने जाते हैं।

इस सिद्धान्त के प्रथम समर्थक आस्कर बाइन्ड कला के क्षेत्र में वाक्य-कला की सर्वश्रेष्ठ कला मानते हुये, वाक्य-कला में शब्द की प्रभावशाली शक्ति को स्वीकार करते हैं। उनके शब्दों में "वाक्य मर्यादा अथवा दुराचार की प्रतिपादिका कोई पुस्तक नहीं है। जो कुछ है, वह दर्शाती है कि कोई पुस्तक

कलाकारी प्रमुख विचारक

१. आस्कर बाइन्ड

अच्छे ढंग में लिगी गई है, या बुरे ढंग में लिगी गई ।
 त्रिक महानुभूति की भावना अधम्य है । सम्पूर्ण कला
 इस प्रकार आम्कर वाइल्ड 'कला' तथा 'आचार' को
 इसी प्रकार प्रमुख कलावादी विचारक जे० ई० सिग्नान
 नीय हैं । "शुद्ध काव्य के भीतर मदाचार या दुष्ट
 जैसा कि रेग्नागणित के ममचाहु मिभुज को सदाचार
 मिभुज को दुराचारपण कहना ।" अतः सिग्नान महोदय कल
 व्यापक विरोध करने हैं । कलावादी दृष्टि के एक अन्य
 एव अंग्रेजी के प्रसिद्ध कवि टी० एम० इलियट के विचार भी
 शब्दों के भयानक दुष्प्रयोग के बिना यह कहना असम्भव है ।
 की शिक्षा, राजनीति मार्ग-दर्शन, धार्मिकता या उनकी
 अतः इलियट महोदय भी नैतिक दृष्टि में कला की परीक्षा का
 परम्परा मानते हैं

उपर्युक्त विचारधाराओं के अतिरिक्त पाश्चात्य कुछ अन्य
 विचारधाराएँ जैसे फ्रायड का 'स्वप्न-सिद्धान्त', 'परार्थवाद',
 अभिव्यजनावाद आदि भी कला कला के लिये सिद्धान्त की समर्पक
 फ्रायड कल्पना को ही काव्य का मूलाधार मानते हैं, उनका
 मनुष्य जिन अवरुद्ध वासनाओं की पूर्ति आगूत-लोक में नहीं कर पाता
 पूर्ति स्वप्न के कल्पना-लोक में करता है । अतः कलाकार अपनी कल्पना
 कलाकृतियों में उन्हीं अवरुद्ध वासनाओं का प्रदर्शन करते हैं । परन्तु
 ऐतिहासिक विवेचन के आधार पर फ्रायड का यह सिद्धान्त प्रमूर्खों की
 धुका है । क्योंकि कवि की समस्त थोष्ट कलाकृतियाँ अधिकांश निरा-
 निष्ठावान् व्यक्तियों द्वारा ही प्रतिपादित की गई हैं ।
 परार्थवादी—आहार निद्रा, मय और मयुन को ही मानने को !

मानते हैं। मनुष्य की प्राकृतिक वृत्तियाँ ही कृतियों में सजीव होती
आहार, निद्रा, भय और मैथुन ही समस्त कलाकृतियों का मूलाधार
हैं। यह सिद्धान्त भी अधिक तर्कमय प्रतीत नहीं होता, क्योंकि
एक विवेकशील प्राणी है। वह हृदय में अनुभव करता है और मस्तिष्क
। कला मध्यमता की प्रतीक है। अतः उसने मनुष्य की मूल प्रवृत्तियों
मात्र उदात्त-प्रवृत्तियों का भी अभिव्यक्तीकरण होना निताम्न स्वाभा-
। हृदय और मस्तिष्क दोनों के ही सहयोग में कला का सृजन होता है।
जिसे 'अभिव्यक्ति' को ही कला का मूलाधार मानने हैं। परन्तु वह
तब ही कि जब तक अनुभूति हो नहीं होगी तब तक अभिव्यक्ति का क्या
ही संभव है। अभिव्यक्ति की ही अभिव्यक्ति तो केवल साधन मात्र है,
जु का रूप या गुण नहीं धारण कर सकती है। अतः इस सम्बन्ध में
। अतः भी असंगत और अपूर्ण ठहरता है।

१

मनुष्य सामाजिक प्राणी है। समाज का आधार सदाचार है। कलाकार
सदाचार का कलात्मक स्वरूप अपनी कलाकृतियों में प्रस्तुत करता है।
जो जादू के शक्ति की भाँति चमत्कार उत्पन्न कर लोगों की आश्चर्यचकित-
की कर देती है, तो वह स्थायी समात्मकता नहीं उत्पन्न कर सकती,
समात्मकता तो अनुभूति की गहराई से उत्पन्न होती है। 'कला कला
के' सिद्धान्त कला में अनुभूति-पक्ष में संबंधा रहित है, वह अभिव्यक्ति
अभिव्यक्ति मात्र है। अतः यह सिद्धान्त एकामी और अपूर्ण प्रतीत होता
कला में केवल नम्र सुन्दर
। अतः भी अनिवार्य है, कलाकार
होना चाहिये।

कला के उपयोगितावादी दृष्टि को अपनाया है, उन्होंने कला में मुद्रा साथ-साथ शिव पर भी विशेष बल दिया है। यहाँ के विद्वानों ने कला को उदय जीवन से माना है, कला का उद्देश्य जीवन की व्याख्या ही नहीं बल्कि दिशा भी देना है। कला जीवन को जीवन प्रदान करती है, और जोर देकर उसका प्रचार करती है। यह जीवन में नए आदर्शों की खोज कर उनका प्रचार करती है। इस मत के समर्थकों में मैथ्यू आर्नोल्ड, आर्थर रिचर्ड्स, एचर क्राम्बी, कार्लाइल, शेले तथा मिल्टन आदि प्रमुख हैं। विद्वानों ने कला में लोक-पक्ष, धर्ममिश्रित कलावाद, उपयोगितावाद तथा निर्धारणवाद आदि सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है। कला में नैतिक महत्व को स्पष्ट करते हुये मैथ्यू आर्नोल्ड ने कहा है—

“जो वाक्य नैतिकता के प्रति विद्रोही है वह स्वयं जीवन के प्रति जो पूर्ण है।”

इसी प्रकार कार्लाइल ने भी कला में कलावाजी के प्रति अपनी प्रशंसा अभिव्यक्त की है। “A Pack of lies that fowl creature write for diversion” बड्सवर्थ ने लिखा है—“स्वभावगत प्रेरणाओं के यान्त्रिक अनुशासन का अर्थ—प्रकृति की ओर मानव की स्वाभाविक प्रवृत्ति है, जिसे और यह दौड़ता ही है, परन्तु कवि का कृतित्व उस प्रवृत्ति को ही परिवर्तित है।” अतः कला वही है जो अपनी कलात्मक निकाई से जन-जीवन को लोक-दर्श के अनुकूल बना सके। शेले का मत भी भारतीय रस-दर्शन का ही धर्म है।

कला में उपयोगितावादी दृष्टिकोण के पारश्चात्य समर्थक ।

१. मैथ्यू आर्नोल्ड
२. कार्लाइल
३. बड्सवर्थ
४. मिल्टन
५. शेले आदि ।

उत्तरदाता भारतीय साहित्यकार एवं विद्वान् भी क्या मे उपयोगितावादी दृष्टिकोण के समर्थक हैं। उत्तरदाता सम्पादक प्रेमचन्द ने साहित्य को उपयोगी करने हुये कहा है—“साहित्य हमारे जीवन को स्वाभाविक और सुन्दर बनाना। हमारे मनो में, हमारे बौद्धिक मन का संस्कार होगा है। यही उसका उद्देश्य है।” यक्षिम दावू बन्नाकर को मार्ग-दृष्टा मानते हैं, उनका दृष्टिकोण है कि बन्नाकर का काल के सामर्थ्य में समार की अन्तर्भावों या परि-कारण का उन्हें सम्भावित करना है। उनके मन में “कवि समार के शिक्षक हैं, किन्तु नीति की व्याख्या करने शिक्षा नहीं देते। वे मौड्य की चरम मूर्खता को समार का चित्र-मूर्ति करने हैं। यही मौड्य की चरमोत्कर्ष साधक मूर्खता का मूर्ख वा मुग्ध उद्देश्य है। मुग्धी ने ‘मानव की रचना स्वान्त गुणों की थी, किन्तु मुग्धी का मुख उनका अन्तः व्यक्तित्व मुख नहीं था मानव-मानव का मुख था। हमीन्द्र ने उनकी कृति श्रेष्ठ कलाकृति और वे श्रेष्ठ कलाकार हो गये। कला के सामर्थ्य का ही व्याख्या कविता में पिछलीकरण मुख ने भी इस प्रकार की है—

“हो रहा है जो जहाँ गो हो रहा,
यदि यही हमने कहा तो क्या कहा ?
किन्तु होता चाहिए वह क्या कहा,
व्यक्त करनी है कला ही वह यही।”

समार के प्रायः सभी समाजगुणधरों, नेताओं और महापुरुषों ने कला की उपयोगिता पर सबसे अधिक बल दिया है। महात्मा गांधी, लेनिन, टाल्स्टॉय

कला में उपयोगितावादी दृष्टिकोण के प्रमुख भागीदार सम्बंधक:

१. मुर्ती प्रेमचन्द
२. यक्षिम दावू
३. आचार्य सम्पादक
४. महात्मा गांधी
५. मैथिलीशरण मुखर्जी आदि।

आदि सभी इसके समर्थक रहे हैं ।

समीक्षा

‘कला जीवन के लिये’ सिद्धांत को मानने वाले कला के माध्यम के माध्यम में सर्वत्र व्याप्त सत्य की खोज करते हैं । सत्य ही ईश्वर है । इसीलिए और शिव में कोई अन्तर नहीं, क्योंकि ईश्वर ही शिव है । अतः जो सत्य है शिव है, वह सुन्दर भी स्वतः ही है । इस प्रकार ‘कला जीवन के लिये’ सिद्धांत में सत्य, शिव और सुन्दरम् तीनों ही निहित हैं, जबकि ‘कला कला के लिये’ सिद्धांत में सुन्दरम् की ही प्रधानता है । अतः यह एकांगी दृष्टिकोण प्रकट करता है ।

निष्कर्ष

शास्त्र कला वह कला है जो मनुष्य की सहज भावनाओं और प्रवृत्तियों पर आधारित होती है । जब शास्त्र भावनाएँ कला के अन्तर्गत मूर्त-रूप में प्रकट कर लेती हैं तब कला सार्वकालिक कला बन जाती है । मनुष्य की सहज भावनाओं में आनन्द, क्रोध, घृणा, प्रेम आदि की अभिव्यक्ति कला में जब सत्य-रूप में प्रकट होती है तो वह समय, देश और जाति के बंधन में न बँधकर सार्वकालिक और सार्वकालिक हो जाती है, यही शास्त्र कला है । इसका सृष्टा बर्तमान ही अमर हो जाता है । बान्सीकि, कालिदास, सूर, तुलसी आदि इसी कला के अमर हैं ।

मार्ग में कला न तो एकदम जीवन से पृथक् ही हो और न जीवन-प्रसार का साधन मात्र ही बने । अतः कला को माध्यम मार्ग का ही अनुसंधान चाहिए ।

काव्य की आत्मा

भारतीय साहित्य-शास्त्र में लगभग दस या बारह शताब्दियों पूर्व एक स्वपूर्ण प्रश्न उठाया गया था कि साहित्य या काव्य की आत्मा क्या है ? मान्यत 'आत्मा' शब्द का अर्थ है—विश्व का वह सार तत्व जो सभी जियो में निवास करता है, तथा जिसके अभाव में कोई प्राणी जीवित नहीं सकता। यही 'आत्मा' का तात्पर्य है कि जिसके कारण कोई रचना साहित्य श्रेणी में आती है तथा जिसके अभाव में किसी भी रचना को साहित्य में रखा जा सकता। इस प्रकार यहाँ 'आत्मा' शब्द का लाक्षणिक अर्थ या 'मूल-शक्ति'।

प्राचीन दर्शन-शास्त्र में जो स्थान 'आत्मा' का था, वही स्थान लगभग आधुनिक विज्ञान में 'शक्ति' का है। मरुतमुनि से लेकर पण्डित राज जगन्नाथ तक लगभग दो हजार वर्षों में इस विषय को लेकर मुख्यतः छ सम्प्रदायों का विभिन्न हुआ जो इस प्रकार है।

भारतीय मत १ रस सम्प्रदाय २ अलङ्कार-सम्प्रदाय ३ रीति-सम्प्रदाय
वक्रोक्ति-सम्प्रदाय ५ ध्वनि-सम्प्रदाय ६ औचित्य-सम्प्रदाय

१. रस काव्यात्मा के रूप में

रस-सम्प्रदाय के कुछ आचार्यों के अनुसार काव्य की आत्मा रस है। रस-सम्प्रदाय के प्रवर्तक भरत मुनि माने जाते हैं। उन्होंने—“आस्वादन आना ही है।” यह माना है। भरतपरम्परा आचार्यों—धनञ्जय, अभिनवगुप्त, मम्मट एवं विश्वनाथ ने भी इसका सम्बन्ध 'आस्वादन' या 'काव्यास्वादन' से स्थापित किया है। अर्थात् काव्य के आस्वादन से पाठक को जिस आनन्द की सुभूति होती है वही रस है।

भरत- नहि रमायुगे वनिधत्तं प्रवर्ति ।

रात्रनोत्तर- गच्छादी न गच्छिष्य रम मायया ।

विदधमाय- वाचर रमायुगे वदाम् ।

जगन्नाथ- रमनोवायं प्रीत्यादय गच्छ वदाम् ।

भारतेन्दु- तामे रघु रम हीन ते गङ्गा नाहि गङ्गादेर ।

बाग अनुदी पाणि भाग कोऊ होउ ॥

इन प्रकार इन मन्त्रदाय के समर्थकों ने 'रम ही' कविता का प्रतीक जो यथार्थ कवि है, उसकी कविता में रम अवश्य हीना है, नीरस कविता नहीं। यह मायया स्थापित की है।

आक्षेप

रम कोई बाध्यता गन्ध नहीं है, रस तो वास्तविकता की प्रतीक उत्पन्न यात गन्ध है जिसकी स्थिति मनुष्य पाठक में मानी गई है ऐसी स्थिति में रम को बाध्य की आत्मा स्थापित करना युक्तिमय नहीं है। वास्तव का अनुसंधान करना है, जो रम उत्पन्न करना है, अर्थात् रसोत्पादन। इस रम के उत्पादक या आधारभूत कारण के सम्बन्ध में विभिन्न भावों, एक मत होकर 'स्वाधीभाव' को ही रम का आधारभूत तत्त्व माना है। स्वाधी भाव अपने व्यक्त नर-विभाव, अनुभाव, संचारी भाव आदि में निरंतर रसोत्पत्ति करते हैं। कुछ आचार्यों ने संचारीभाव को ही पाठ्य की रूप माना है। परन्तु ऐसा उचित नहीं, साधन को साध्य नहीं माना जा सकता है। रस यदि 'उम आत्मा या शक्ति का कार्य है, तो स्वाधीभाव उसका साधन है। अतः विभावानुभाव, संचारी या व्यभिचारी भावों आदि के संयोग से ही रसोत्पत्ति होती है, जो मनुष्य पाठक के हृदय को प्रभावित करती है। रस को रसवादियों ने काव्यात्मा माना है।

२. अलंकार काव्यात्मा के रूप में

रस-मन्त्रदाय के पश्चात् अलंकार-मन्त्रदाय की स्थापना हुई। इस रस के प्रमुख आवरण भामह, दण्डी और जयदेव हैं। भामह ने कहा कि

गर कोई नारी वितनी ही सौंदर्ययुक्त क्यों न हो, यदि अलंकार विहीन है, शोभा सम्पन्न नहीं बही जा सकती । इसी प्रकार काव्य में चाहे कितने ही न क्यों न हो, यदि उसमें अलंकारों की योजना नहीं है तो वह आत्मादकारी ही हो सकता ।

“न बान्तमपि निर्भूय विभाति वनिता मुखम् ।”

हिन्दी आचार्यों पर इस सम्प्रदाय का अधिक प्रभाव नहीं पड़ा रीतिकाल केवल आचार्य बेगमदास ही एक मात्र ऐसे आचार्य हुए हैं जिन्होंने इस मनःसमर्पण किया ।

“जदपि मुञ्जाति गुलच्छनी, सुवरन सरग मुखत

भूपन दिनु न बिराजई, कविता वनिता मित ।”

कुछ आचार्यों ने अलंकारों का आधारभूत शब्द ‘वशोक्ति’ माना है उनका इस शब्द में चारता उत्पन्न करने का है ।

शोध

अलंकार और सौंदर्य की सत्ता अलग-अलग नहीं है या एक है । एक पक्ष पर ध्यान में रहा “सौन्दर्यमलंकार” अर्थात् अलंकार ही सौंदर्य है या सौंदर्य ही अलंकार है यदि अलंकार और सौंदर्य एक है तो यह अलंकारवादियों की कहने की आवश्यकता क्यों हुई कि अलंकारों में काव्य में शोभा उत्पन्न होती है । स्पष्टतः यही ‘अलंकार’ और ‘शोभा’ दो अलग-अलग सत्ताएँ हैं, जिसका सम्बन्ध पारस्परिक सम्बन्ध है । यदि व्यावहारिक दृष्टि में देखें, तो भी सौंदर्य और अलंकार अभिन्न मिश्र नहीं होते । सौंदर्य-रहित अलंकार और अलंकार-रहित सौंदर्य दोनों के ही अस्तित्व का विचार नहीं किया जा सकता । अतः किसी स्थिति में ‘सौंदर्य’ में ‘अलंकार’ का प्रतिनिधित्व स्वतः ही हो जाता है । इस प्रकार अलंकार काव्यात्मा नहीं है ।

३. रीति पात्रात्मा के रूप में

अलंकार-सम्प्रदाय के पक्षान्तर रीति-सम्प्रदाय का आविर्भाव हुआ । इस सम्प्रदाय के संस्थापक आचार्य ‘वामन’ हैं । वामन ने रस और अलंकारों के

व्यंग्यार्थ यदिच सुन्दर हो उसे ही ध्वनि कहा जाता है । इसी प्रकार वाद्य तीन भेद किये गये हैं (१) ध्वनि वाद्य (२) गुणीभूतव्यंग्य वाद्य (३) रस वाद्य । जिस वाद्य में अभिप्राय की अपेक्षा व्यंग्यार्थ की प्रधानता होनी है, उसे ध्वनि वाद्य कहते हैं । जिस वाद्य में व्यंग्यार्थ और वाच्यार्थ समान होते हैं उसे 'गुणीभूत-व्यंग्य-वाद्य' कहते हैं और जिस वाद्य में वाद्य विनोद चमत्कार होता है उसे 'चित्रवाद्य' कहते हैं । इसका अर्थ यह हुआ कि इस वाद्य वही होता है जिसमें ध्वनि मुख्य होनी है । अर्थ के साथ ध्वनि का साहचर्य उगी महत्ता का द्योतक है, जो सुन्दर रसणियों के मीन्दर्य के लावण्य से होता है ।

ध्वनि मिद्धान्त में वाद्य के मीन्दर्य के एक विशेष एव अनिवर्चनीय सादान की ओर सञ्चेत किया गया है । इसीलिये यह सम्प्रदाय रस-सम्प्रदाय अनिरिक्त अन्य सम्प्रदायों की अपेक्षा अधिक लोकप्रिय रहा है । यह सच है कि इस सम्प्रदाय के विरोध में भी अनेक ग्रन्थों की रचना हुई, परन्तु विरोधों पर पड़कर यह मिद्धान्त और चमकता गया ।

हिन्दी में भी इस सम्प्रदाय का विशेष प्रभाव पड़ा । आचार्य कुलपति, तापसाहि आदि ने इसकी मान्यता को स्वीकार किया है । रसेतर सम्प्रदायों की भाँति इस सम्प्रदाय के शिष्य में भी यह कहा जा सकता है कि यद्यपि वाद्य में ध्वनि का महत्त्वपूर्ण स्थान है, परन्तु इसे वाद्यशास्त्रा के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता । वस्तुतः ध्वनि में भी 'रसध्वनि' सर्वश्रेष्ठ मानी गई है, अतः रस की मुख्यता स्वतः सिद्ध है, यह ज्ञान दूसरी है कि ध्वनि का रस के साथ विनिष्ट सम्बन्ध है ।

५. वक्त्रोक्ति काव्यात्मा के रूप में

साहित्य में ध्वनि मिद्धान्त के दृढ़ स्थापन काल में ही वक्त्रोक्ति-सम्प्रदाय का जन्म हुआ । इस सम्प्रदाय के प्रस्थापक आचार्य कुन्तक हैं । कुन्तक के समय में आनन्दवर्धनाचार्य के 'ध्वनिमिद्धान्त' की महत्ता प्रायः सभी आचार्यों ने स्वीकार कर ली थी । पूर्वोक्तों द्वारा प्रस्थापित जटवार, रीति, रस, औचित्य आदि सम्प्रदायों का अन्तर्भाव ध्वनि-सम्प्रदाय में ही करने आनन्दवर्धनाचार्य ने

उन सभी काव्य नम्यों की निश्चित स्मरता और महत्व स्पष्ट कर दिना।
 हिन्दु आचार्य कुन्तक ने धर्म के दान व्यासक मिथान का विशेष
 'वक्रोक्ति काव्यजीविनम्' की उद्घोषणा की। भारतीय-साहित्य में यह
 प्राचीनकाल से ही किसी न किसी रूप में प्रयुक्त थी। कुन्तक ने इसे
 रूप देकर सम्प्रदाय विशेष के रूप में प्रतिष्ठित किया।

वक्रोक्तिवादी आचार्य इस उक्ति-वैचित्र्य को मन्द-मन, अयंगन और
 उभयगत मानते हैं। मन्द और अयं के वैचित्र्य के बिना काव्य के उद्देश्य का
 पूर्ण प्रसार नहीं हो सकता। आचार्य कुन्तक ने वक्रोक्ति के ६ भेद बताए।

१. वर्ण-विन्यास वक्रता २. पद-पूर्वाह्न वक्रता ३. पद-मराह्न वक्रता
४. वाक्य वक्रता ५. प्रकरण वक्रता ६. प्रबन्ध-वक्रता।

प्रसिद्ध कथन से भिन्न अभिधा, अर्थात् वर्णन-शैली ही वक्रोक्ति है। वर्णन
 पूर्ण शैली द्वारा उक्ति है। 'वैदग्ध्य' का अर्थ है विदग्धता, कविकर्म की
 उसकी भगिमा या शोभा उसके द्वारा उक्ति, विचित्र अभिधा की वर्णन है
 को ही वक्रोक्ति कहते हैं। वक्रोक्ति को 'काव्यात्मा' स्वीकार करने पर
 कुन्तक रस की उपेक्षा नहीं कर सके। उन्होंने रस की महत्ता के साथ
 वक्रोक्ति को भी महत्व प्रदान किया। वस्तुतः यह काव्य का शरीर पर
 वक्रोक्ति पर्यन्त आचार्यों ने इसे अलंकार माना है। अस्तु, इसे काव्यात्मा
 कह सकते हैं।

६. औचित्य काव्यात्मा के रूप में

आचार्य 'क्षेमन्द' इस सम्प्रदाय के प्रवर्तक माने जाते हैं। उन्होंने इसे
 का प्राण घोषित किया है। उन्होंने परिभाषा करते हुये कहा जो जिसके योग
 अनुरूप हो, आचार्य लोग उसे उचित कहते हैं इस उचित का भाव ही 'औचित्य'
 है। दूसरे शब्दों में प्रत्येक वस्तु का उचित रूप में वर्णन ही औचित्य
 साहित्य के बाहर भी औचित्य की प्रतिष्ठा है। इतिहास, नीति,
 की पुस्तकों में भी औचित्य की प्रतिष्ठा मिलती है, जबकि ये काव्य-
 मा के बाहर के हैं। 'औचित्य' काव्य क्षेत्र की सीमा के बाहर पर्यन्त
 चित्य' काव्य-मार्गों के विभिन्न साधनों में से एक है। वह काव्य व

तत्त्व तो है किन्तु आधारभूत तत्त्व नहीं । उपर्युक्त उद्धरणों में स्पष्ट है नीचिय वाच्य की मोक्षा, धारणा, स्वीकृता के नाश करने में ये प्रयत्न, न साध्य मोक्षदय है ।

।दायों का समन्वय

उपर्युक्त अध्ययन के पश्चात् इस निष्कर्ष पर पहुँचने हैं—

१. प्रायः प्रत्येक सम्प्रदाय ने अपने सम्प्रदाय को सर्वश्रेष्ठ मानकर उसका पक्ष लिया है ।

२. ध्यान में रखने पर स्पष्ट हो जाता है कि आत्मवाद, नीति और ब्रह्मोक्ति-सम्प्रदाय वाच्य के दार्ष्टिक पक्ष को मान्यता देने हैं ।

३. ध्वनि, रस, और नीचिय सम्प्रदाय वाच्य के अन्तर्गत पक्ष को प्रमानता है ।

अतः सम्प्रदायों को दो पक्षों में बाँटा जा सकता है पहला पक्ष दार्ष्टिकवादी देववादी और दूसरा अन्तर्गतवादी या अन्तर्गतवादी । अन्तर्गत सम्प्रदाय नीति-प्रदाय, और ब्रह्मोक्ति-सम्प्रदाय देववादी हैं और ध्वनि तथा रस सम्प्रदाय अन्तर्गतवादी हैं । यह कहने की आवश्यकता नहीं कि दार्ष्टिक के मोक्षद की अवस्था तथा वा अन्तर्गत अनिवार्य है । आत्मा की अनुभूतिस्थिति में दार्ष्टिक का मोक्षद न हो जाता है । अतः आत्मवादी सम्प्रदाय का स्थान शून्य है ।

अन्तर्गत नीति ध्वनि आदि सभी तत्त्व वाच्य में नीचिय तथा धारणा मनीयता आदि के उपादान में मान्यता है—उनका मान्य है—नीचिय मोक्षा, धारणा, मनीयता आदि जो वाच्य तत्त्व ही तत्त्व की विशेषताओं के लक्षण हैं । अतः इन तत्त्वों के स्थान पर किसी तत्त्व मान्यता मनी का उपादान नहीं हुए सम्भव स्थापित किया जा सकता है । किन्तु एक बात है कि उपादान प्राथम्य धारणा ही ऐसा स्पष्ट प्रतीत होता है जो दार्ष्टिक का वाच्यता का मान में मान्यता है । अन्तर्गत नीति, देववादि, ध्वनि, नीचिय आदि उपर्युक्त तत्त्वों में मान्यता स्पष्ट है । अतः आत्मवाद दार्ष्टिक में मान्यता नहीं वाच्य की आत्मा मान्यता जा सकता है । यह आत्मवाद-सम्प्रदाय है कि 'रस' की मान्यता है । इस प्रकार रस की ही मान्यता मान्यता

गया प्रतीत होता है ।

विशेष .-भारतीय काव्यशास्त्र में गुप्तगिद्ध पद सम्प्रदायों का प्रति-
पक्ष देने के पक्षानु-इत्यादि पृथक् सिद्धांत-विषय भी दिया जाता था।
प्रतीत होता है, आ अगते पृष्ठों में क्रमशः अष्टादश, यद्यपि गीति, पं-
रत तथा औचित्य-सम्प्रदाय का सिद्धांत-विवेचन प्रस्तुत किया जा रहा है।

काव्य-सम्प्रदाय

काव्य के क्षेत्र में भारतीयों और प्राचीनकाल में ही गौरवास्तव यह
इस क्षेत्र में भारतीय आचार्यों ने परांपरा चिन्तन एवं मनन किया है। इन-
पियों के विभिन्न चिन्तन-क्षेत्र रहे हैं। इनके चिन्तन को ६ भागों में वि-
धिया जा सकता है, जो काव्य-सम्प्रदाय के नाम से प्रसिद्ध हैं। ये सभी का
काव्य की आत्मा से सम्बन्ध रखते हैं। इनके नाम इस प्रकार हैं :—

१ अलंकार-सम्प्रदाय २ वक्रोक्ति-सम्प्रदाय ३ रीति-सम्प्रदाय ४,
सम्प्रदाय ५, रस-सम्प्रदाय ६ औचित्य-सम्प्रदाय

उपर्युक्त सभी सम्प्रदायों का विशेष-विवरण अपेक्षित है। यहाँ पर
में हम उक्त सभी सम्प्रदायों का समीक्षात्मक-परिचय प्रस्तुत कर रहे हैं।
अलंकार-सम्प्रदाय

अलंकारों का प्रयोग वैदिक-साहित्य से ही देखने को मिलता है, कि-
तक काव्य शास्त्रीय ग्रन्थों का प्रश्न है, आचार्य भरत का 'नाट्यशास्त्र'
शास्त्र का प्रथम ग्रन्थ है, जिसमें उपमा, रूपक, दीपक, और यमक, १
अलंकारों का उल्लेख मिलता है। इसके अनन्तर अग्निपुराण में ११
के अलंकारों की चर्चा मिलती है, तदनन्तर अलंकार-सम्प्रदाय के प्रवर्तक
भामह ने अपने गुप्तसिद्ध ग्रन्थ 'काव्यालंकार' में ३८ अलंकारों का विवेच-
न किया है। इनके पक्षानु-आचार्य दण्डी ने अपेक्षाकृत अधिक सरल-र-
का विवेचन किया है। भामह के द्वारा स्वीकृत दो-तीन

नहीं माने। उदाहरणार्थ इन्होंने प्रतिवस्तुपमा अलंकार को
न की। भामह ने वक्रोक्ति को अलंकारों का मूल बताया था पर

अनिगमोक्ति को अलङ्कारों का गूढ मिष्ट विधा । इनके अनन्तर आचार्य
सट ने ४१ अलङ्कारों का विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया । इनका काव्यशास्त्र
ग्रन्थ “वाक्यालङ्कार माग्य मग्रह” के नाम से प्रसिद्ध है । इनही देन यह
कि इन्होंने सनुशास के दो नये भेदों की रचना की, इष्टेय अलङ्कार को अर्था-
लङ्कार के १२ में माग्यता दी और दृष्टान्त, कार्यालिंग एवं गुनुश्चरवदाभास,
तीन अलङ्कारों की नूतन-उद्भावना की । इनके अनन्तर लगभग ९ वीं शताब्दी
आचार्य रघु ने ५० से भी अधिक अलङ्कारों का विवेचन ‘काव्यालङ्कार’
नामक ग्रन्थ में किया । इनकी मुख्य देन यह है कि इन्होंने सर्व प्रथम अलङ्कारों
का चतुर्धा वर्गीकरण किया—

१. वास्तव, २. औपम्य, ३. अनिगम, ४. इष्टेय । इन्होंने अलङ्कारों में
हिर्भुंजि रस की सत्ता स्वीकार की । इनके पदचान् लगभग १० वीं शताब्दी में
भोजराज ने २४ शब्दालङ्कार २४ अर्थालङ्कार और २४ उभयालङ्कार माने ।
सम्बादी आचार्य होने पर भी इन्होंने अलङ्कारों के महत्व को स्वीकार किया ।
‘रत्नवीथीभरण’ इनका प्रसिद्ध अलङ्कार ग्रन्थ माना जाता है । भोज के अन-
न्तर आचार्य ‘सम्भट’ ने आठ शब्दालङ्कारों और ६० अर्थालङ्कारों पर विद्वत्ता-
पूर्ण विचार प्रस्तुत किया इनका ‘काव्य प्रकाश’ ग्रन्थ २२ दिना में अत्यन्त मह-
नीय माना जाता है ।

द्वादश शतक में आचार्य रघुक ने १० शब्दालङ्कारों और ७५ अर्था-
लङ्कारों का गूढम विवेचन ‘अलङ्कार-सर्वस्व’ नामक ग्रन्थ में प्रस्तुत किया है ।
य अलङ्कारवादी आचार्य थे, इन्होंने अलङ्कारों का जो वर्गीकरण किया है वह
पूर्व आचार्यों की अपेक्षा अधिक गूढम है । द्वादश शताब्दी में कविवर जयदेव ने
अपने ‘धन्वलोच’ नामक सुप्रसिद्ध ग्रन्थ में ४ शब्दालङ्कारों तथा १०० अर्था-
लङ्कारों का विवेचन प्रस्तुत किया है । इनकी माग्यता है कि बिना अलङ्कारों के
काव्य की रचना सम्भव ही नहीं है । इनके अनन्तर रगवादी आचार्य विश्वनाथ
ने भी साहित्य दर्पण” में अलङ्कारों का गूढम-विवेचन प्रस्तुत किया है । इनके
अनन्तर आचार्य जयदेव दीक्षित ने अपने सुप्रसिद्ध ग्रन्थ ‘बुद्धलयालङ्कार’ में १०८
अर्थालङ्कारों का विद्वत्पूर्ण विवेचन प्रस्तुत किया है । अलङ्कार शास्त्र की

म प्रसिद्ध है। उसी समय काव्य के दीर्घ नक्षत्र की ओर विशेष ध्यान दिया जा रहा है, यही वास्तव है कि भामह ने काव्य में अन्तरालों का स्थान सर्वोपरि बताया है। जिस प्रकार ग्रीक का मूल गुण्डर होने पर भी बिना आभूषणों के शोभायमान नहीं होता, उसी प्रकार वाक्य जितना भी गुण्डर क्यों न हो, किन्तु अन्तरालों के अभाव में वह शोभायमान नहीं हो सकता।

“न वाक्यमपि निर्भूय विभानि वक्त्रिणामुगम् ।”

भामह के मन में अन्तराल का मूल ‘वचन वैचित्र्य’ है जो सामान्यतया लोक-चलित-व्यवहारों में भिन्न हो इन प्रकार इन्होंने ‘वक्त्र’ शब्द और ‘वक्त्र’ अर्थों का वाक्य माना है। भामह की यह दृष्टि है कि इन्होंने गुणों की अपेक्षा अर्थ-वत्ता-युक्त अन्तराल को अधिक मान्यता दी है। विचार करने में यह प्रतीत होता है कि भामह की दृष्टि काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष तक ही सीमित रही है। इन्होंने अनुभूति पक्ष की ओर ध्यान नहीं दिया। परिणामतः ‘रस’ जैसी महत्त्वपूर्ण वस्तु उपेक्षित ही रह गई है।

दण्डी

इन्होंने ‘काव्यादर्श’ में अन्तरालों की परिभाषा इस प्रकार की है।

“वाक्यशोभायान् घर्मान्श्वरान् प्रवक्षते ।”

अर्थात् वाक्य की शोभा उत्पन्न करने वाले घर्मों (आन्तरिक तत्वों) को अलंकार कहते हैं। दण्डी ने भी रस की स्वतन्त्र सत्ता नहीं स्वीकार की है, अपितु रसवत्, प्रेम, और ऊर्ध्वस्व अन्तरालों के रूप में अन्तर्भावित किया है। इतना ही नहीं, इन्होंने नाटक की मन्त्रियों और वृत्तियों को भी अलंकार की सीमा में सिमेट लिया है, क्योंकि इन सभी उपकरणों के द्वारा वाक्य की शोभा में वृद्धि होती है। इन्होंने भामह के विरुद्ध एक नवीन मान्यता यह स्थापित की है कि अन्तराल का मूल वक्त्रोक्ति (वचन वैचित्र्य) नहीं, अपितु अतिशयोक्ति है। इस प्रकार दण्डी ने भी वाक्य शरीर तक ही अपनी विचार दृष्टि रखी है वाक्यान्त पर उनका ध्यान नहीं गया।

धामन

यद्यपि आचार्य धामन शब्द अलंकारवादी नहीं माने जाते, क्योंकि इन्होंने

यत्तु परमार्थः पश्चिन्ना मात्र प्रयोजनः' न च प्रयोजनं गरी मोह जने ।
भेदो उपभोग वा निष्पन्न विद्या यता ।

अलंकार दो परिभाषा

अलंकारों के विवेचन में मरिचकम यह प्रश्न उत्पन्न माना जाता है कि
कारण' शब्द का क्या अर्थ है । यह विद्वान् इसकी दो प्रकार की व्याख्या
है - 'अलंकारों में अलंकार अर्थात् जो अलंकार होते हैं अलंकारों
द्वितीय व्याख्या है, 'अलंकारों को अलंकार अर्थात् अलंकारों
विद्या जाय, यह अलंकार है । इन दोनों व्याख्याओं में कोई भिन्नता
नहीं है, किन्तु मूलम अलंकार यह है कि प्रथम में अलंकार में अलंकार
और दूसरे में अलंकार माधन मात्र निश्च होत है । अलंकार अलंकार
गरीर को अलंकार करने है उसी प्रकार अलंकार भी वाच्य को अलंकार
है । अलंकारवादी आचार्यों (भामह, दण्डी, रुद्र आदि) ने अलंकार को
की शोभा बढ़ाने वाले महत्त्वपूर्ण के रूप में मान्यता दी है । इसका यह
कि कवि अपनी अनुभूतियों को प्रभावशाली रूप में व्यक्त करने के लिए
पारो या आश्रय लेता है । सामान्य वचन में वाच्य में प्रभाव नहीं
होता है । किन्तु यदि उसी बात को उपमा आदि अलंकारों के माध्यम से
तो उसी बात में एक विशेष प्रकार का चमत्कार उत्पन्न हो जायेगा और
रमणीयता में भी वृद्धि होगी । वाच्य में अलंकार को अनिवार्य तत्त्व मानने
आचार्य 'जयदेव' ने लिखा है । "कि जो व्यक्ति काव्य को अलंकार रहित न
है । वह अग्नि को भी ऊष्मा रहित क्यों नहीं मानता ।"

अङ्गीकरोति य काव्य गन्धार्थजन्यवृत्तौ ।

असौ न मन्यते कस्मादनुष्णमनलवृत्तौ ॥

— जयदेव

अग्निपुराण में भी अलंकार को काव्य का मूल तत्त्व स्वीकार किया है
है । 'यथा अलंकार रहिता विधवेव सरम्बती', अर्थात् अलंकारों से शून्य वा
विधवा के समान है ।

भामह-अलंकार-सम्प्रदाय के प्रतिष्ठापक आचार्य के रूप में भामह का नाम

य प्रसिद्ध है। इसी समय वाच्य के भीरी तन्त्र की ओर विशेष ध्यान दिया जा रहा है यही कारण है कि भामह ने वाच्य में आकाशों का स्थान सर्वो-
पेक्षा किया है। जिन प्रकार स्त्री का मुख मुन्दर होने पर भी शिवा आभू-
नों के पोभाग्रमान नहीं होता, उनही प्रकार वाच्य शिवा भी मुन्दर बगो न
है, किन्तु आकाशों के अभाव में यह पोभावमान नहीं हो सकता।

“य वाच्यमपि निर्भूय विमानि वनितामुगम् ।”

भामह के मत में अलंकार का मूल ‘वचन वैविध्य’ है जो सामान्यतया लो-
चनित वचनावली में भिन्न हो इन प्रकार इन्होंने ‘वक्त्र’ पद और ‘वक्त्र’ अर्थ
तो ही वाच्य माना है। भामह की यह देन है कि इन्होंने गुणों की अपेक्षा अर्थ-
प्रत्यायुक्त अलंकार को अधिक मान्यता दी है। विचार करने में यह प्रतीत
होता है कि भामह की दृष्टि वाच्य के अभिव्यक्ति पर तक ही सीमित रही है।
इन्होंने अनुमति पर की ओर ध्यान नहीं दिया। परिणामतः ‘रस’ जैसी महत्व-
पूर्ण वस्तु उपेक्षित हो गई है।

दण्डी

इन्होंने ‘वाच्यार्थ’ में आकाशों की परिभाषा इस प्रकार दी है।

“वाच्यपोभावान् घर्मान्वागान् प्रवक्ष्ये ।”

अर्थात् वाच्य की पोभा उत्पन्न करने वाले घर्मों (आन्तरिक तन्त्रों) को
अलंकार कहते हैं। दण्डी ने भी रस की स्वतंत्र सत्ता नहीं स्वीकार की है,
अपितु रसबन्ध, प्रेय, और ऊर्जस्वि आकाशों के रूप में अन्तर्भावित किया है।
इतना ही नहीं, इन्होंने नाटक की मन्त्रियों और वृत्तियों को भी अलंकार की
सीमा में सिमेट लिया है, क्योंकि इन सभी उपकरणों के द्वारा काव्य की पोभा
में वृद्धि होती है। इन्होंने भामह के विरुद्ध एक नवीन मान्यता यह स्थापित की
है कि अलंकार का मूल वक्रोक्ति (वचन वैविध्य) नहीं, अपितु अनिवार्योक्ति है।
इस प्रकार दण्डी ने भी काव्य परीक्षक तक ही अपनी विचार दृष्टि रखी है
वाच्यार्थ पर उनका ध्यान नहीं गया।

वामन

यद्यपि आचार्य वामन शुद्ध अलंकारवादी नहीं माने जाते, क्योंकि इन्होंने

न प्रसिद्ध है। उसी समय काव्य के दीर्घ तन्त्र की ओर विशेष ध्यान दिया जा रहा है यही वाक्य है कि 'भामह' ने काव्य में जासानी का स्थान सर्वोच्च रखा है। दिन प्रकार स्त्री का मुख सुन्दर होने पर भी बिना आभूषणों के शोभायमान नहीं होता, उसी प्रकार काव्य बिना भी सुन्दर क्यों न, किन्तु अलंकारों के अभाव में वह शोभायमान नहीं हो सकता।

“न काल्पयति निर्भूष विमानि वनिनामुगम् ।”

भामह के मन में अलंकार का मूल 'वचन वैचित्र्य' है जो सामान्यतया लोक चर्चित वचनावली में भिन्न हो इस प्रकार इन्होंने 'यक्र' शब्द और 'वक्र' अर्थों ही काव्य माना है। भामह की यह दैन है कि इन्होंने गुणों की अपेक्षा अर्थ-कला-युक्त अलंकार को अधिक मान्यता दी है। शिवाग्र करने में यह प्रतीत होता है कि भामह की दृष्टि काव्य के अभिव्यक्ति पक्ष तक ही सीमित रही है। इन्होंने अनुभूति पक्ष की ओर ध्यान नहीं दिया। परिणामतः 'रस' जैसी महत्वपूर्ण वस्तु उपेक्षित हो रह गई है।

दण्डी

इन्होंने 'काव्यादर्श' में अलंकारों की परिभाषा इस प्रकार दी है।

“काव्यशोभावरान् धर्मानलकारान् प्रचक्षते ।”

अर्थात् काव्य की शोभा उत्पन्न करने वाले धर्मों (आन्तरिक तत्वों) को अलंकार कहते हैं। दण्डी ने भी रस की स्वतंत्र सत्ता नहीं स्वीकार की है, अपितु रसवत्, प्रेय, और ऊर्ध्वस्वि अलंकारों के रूप में अलंभित किया है। इनका ही नहीं, इन्होंने नाटक की सन्धियों और वृत्तिपों को भी अलंकार की सीमा में सिमेट लिया है, क्योंकि इन सभी उपकरणों के द्वारा काव्य की शोभा में वृद्धि होती है। इन्होंने भामह के विरुद्ध एक नवीन मान्यता यह स्थापित की है कि अलंकार का मूल वक्रोक्ति (वचन वैचित्र्य) नहीं, अपितु अतिशयोक्ति है। इस प्रकार दण्डी ने भी काव्य शरीर तक ही अपनी विचार दृष्टि रक्खी है काव्यात्मा पर उनका ध्यान नहीं गया।

वामन

यद्यपि आचार्य वामन शुद्ध अलंकारवादी नहीं माने जाते, क्योंकि इन्होंने

रीति-सम्प्रदाय की प्रतिष्ठा की है और वे अनंतर की गूग का मान्यता या नन्व मानते हैं। इनकी भावना है कि अनंतर की महात्मा के प्रति श्रद्धा बलता है।

“वाच्य शाल्यमन्तरान् ।”

अथ स्फुटिक :- अन्तर-सम्प्रदाय में आचार्य उद्भूत भानु के मायी माने जाते हैं। इन्होंने अधिक मौलिकता तो नहीं प्रदर्शित की वृष्टान्त काव्यलिपि आदि कल्पित नवीन अन्तरों की स्थापना अवगम अलंकार शास्त्रियों में आचार्य स्फुट का विशेष महत्व माना जाता है रस को अलंकार की सीमा में परिवर्द्ध नहीं किया, अतः उसे स्वयं प्रदान की है। इनकी मुख्य देन यह है कि इन्होंने वास्तव, औपम्य, और श्लेष आदि के आधार पर अलंकारों का सूक्ष्म वर्गीकरण प्र है। यद्यपि इनके अनन्तर ‘रुपक, जयदेव, अप्सर दीक्षित आदि का ने अलंकार-मिथ्यान्त की प्रतिष्ठा की है, किन्तु रस एव ध्वनिवादी ३ समक्ष इनकी मान्यताएँ नहीं टिक सकी।

अलंकार के विषय में रसवादी आचार्यों की मान्यता

रसवादी आचार्यों ने अलंकार को अभिव्यक्ति की विशेष पद्धति मान्यता दी है। वे अलंकार को साध्य नहीं, काव्य का साधन मानते। उचित स्थान एवं उचित कथय के लिये अलंकारों का प्रयोग शोभ माना है। इनके मत से अलंकार शब्द और अर्थ के अनित्य धर्म हैं। अलंकार न भी हो, तब भी काव्यत्व के अस्तित्व में बाधा नहीं पड़। काव्य का मुख्य विषय पाठक या श्रोता के हृदय में आनन्दानुभूति का नव्य चेतना स्फुरण करना होता है, जो रस के द्वारा ही सम्भव है मम्मट ने भी इस तथ्य को स्वीकार किया है।

काव्य में अलंकारों का स्थान और महत्व

अलंकार का है, चमत्कार उत्पन्न करते हैं किन्तु उनका उचित है, प्रायः रस-मम्मट ने सभी लोग सहमत हैं। यह सत्य है। ही काव्य में, जैसा कि आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

विभक्त होने लगे अष्ट विधा है—

“भावो वा उग्रं विज्ञाते और वस्तुओं के रूप गुण और क्रिया का तन्त्र जन्मद वशने से कभी-कभी महत्त्व होने वाली उक्ति अष्टवार है। उन परिभाषा में ‘कभी-कभी’ शब्द विशेष महत्त्वपूर्ण है। इसमें तो यह होता है कि भुक्त जी वाद्य में अठवारों का महत्त्व बहुत कम स्वीकार है। अष्टवार-सम्प्रदाय में इनका विशेष महत्त्व रहा है। भाग्य आदि दस वाद्य में अठवारों का होना अनिवार्य मानने से। अर्थात् वे अष्टवार मन्त्रार्थ को ही वाद्य मानने से। साधुनिक युग के मयल समीक्षक डा० २ जी बोरे उक्ति चमत्कार को वाद्य नहीं मानने। यथा “वही चमत्कार-युक्ति वाद्य हो सकती है जिसका चमत्कार भाव की रचनीयता, कोमलता, रस अथवा मीठता के आविर्भाव हो। ऐसी उक्ति जिसका चमत्कार बौद्धिक पक्षों के मुद्रादान में सम्मिलित रहता है या केवल वाच्यता-विधान के आविर्भाव वाद्य पद की अधिकांशता कभी नहीं हो सकती।” इसमें साधुनिक विद्वानों मत है कि अठवार वाद्य का अनिवार्य तत्त्व तो नहीं है, किन्तु यह इनका शायी भी नहीं है कि उग्रा अग्नित्व हार आदि आभूषणों की भाँति केवल हो। वास्तविक स्थिति यह है कि अठवार न तो वाद्य के अन्तर्ग महत्त्व और न केवल बहिरंग। वे वाद्य के अगण्ड सौन्दर्य में सम्मिलित रहते हैं, आरोपित नहीं, अन. उन्हें वाद्य कैसे कहा जा सकता है। यही कारण है कि राजा ने अठवारों को वाद्य, आभ्यन्तर, और वाह्याभ्यन्तर इन तीन वर्गों में भाजित किया है। जिस स्थल में अठवार भाव पक्ष और शैली पक्ष दोनों के सौन्दर्य में वृद्धि करते हैं, वहाँ उन्हें बहिरंग नहीं कहा जा सकता। कतिपय बात तो ऐसे भी होते हैं जहाँ अठवार भाव अथवा रस के साथ धुन-मिलकर वाद्य हो जाते हैं वहाँ उनकी आभ्यन्तर स्थिति माननी ही पड़ती है। यथा—

“रामाणि चित्तौ भाव जेहि सोया । सो सनेह भुज नहि कथनीया ॥”

ऐसे स्थलों में अठवार की आन्तरिक स्थिति मानी जा सकती है। इस प्रकार अठवार को वाद्य के वाद्य एवं आभ्यान्तरिक दोनों पक्षों से सम्बद्ध माना जा सकता है।

अतएव रति की भावाभिरुचि की स्थिति में ग्रा उग्र हो जाता कि आचार्ये अभिन्नं नून न चना ७ कि "प्रतिभा के प्रसूत में रस निगूत हो उठा है।" गंगा कि श्री० गवरान् ने "गप रसंग अतएव शान्ति" नामक पुस्तक में लिखा है—

"As emotion increases, expression swells and is (FOAM) (FORTH)
foam forth"

अर्थात् "भावों की बाढ़ ग्रा हो अतएव मनियो उमड़ने लगती। इस प्रकार ग्रादि के गहायक मापन ही हैं। सामान्यतया अलक्षणी पक्ष में स्थान मिला है। पाश्चात्य विद्वान् बोधने अतएव को माना है और अलक्षय के माध उमका अभिन्न सम्पन्न स्वीकार किया है। अलक्षय और अलक्षय दोनों भिन्न हैं, किन्तु अतएव अलक्षय ऐसा साधन है जो उमने अना विशिष्ट सम्पन्न रहता है। अतएव काम काव्य में प्रेषणीयता लाना है, यह उक्ति चमत्कार द्वारा रसादि अधिक स्पष्ट करता है और काव्य की धी में वृद्धि करता है। उदाहरण अनुप्रास आदि शब्दालंकार अपने नाद सौन्दर्य से श्रोता को काव्य के आकृष्ट करते हैं। इतना ध्यान अवश्य देना चाहिये कि अलक्षय का अलक्षय कविता-कामिनी के लिए भार न बन जाय। ऐसी अस्वाभाविक जोचित्य का उद्वेग करने वाली होनी है। पाश्चात्य विद्वानों ने भी अलक्षय को सीली के अंग के रूप में ही स्वीकार किया है।

चक्रोक्ति सम्प्रदाय

इस सिद्धान्त के प्रवर्तक आचार्य मुक्तक माने जाते हैं। इनमें 'भामह' ने अपने 'काव्यालंकार' नामक ग्रन्थ में इसे लोक-व्यवहार से चक्रोक्ति की सजा दी है, और इसे सम्पूर्ण अलंकारों का मूल माना है। इसमें काव्य में सौन्दर्य-सत्ता आ ही नहीं सकती और न इसके बिना हो सकता है।

संया सर्वत्र चक्रोक्तिरनवयार्थो विभाव्यते ।

यत्नोऽस्या कविना कार्यं कोऽलंकारोऽनवयविना ॥ —काव्य

• भागहू के पश्चात् दण्डी ने भी वक्रोक्ति को सम्पूर्ण अङ्कारों का मूल ाकार किया । इस प्रकार कुन्तक के पूर्व 'वक्रोक्ति' की सीमा अलङ्कार तक सीमित रही । इन पूर्ववर्ती आचार्यों के आधार पर कुन्तक ने स्वतन्त्र रूप से वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा घोषित कर दिया ।

“वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्”

कुन्तक ने वक्रोक्ति को अङ्कार न मानकर उसके स्वल्प को धीरे विस्तृत पाया । उन्होंने “वैदग्ध्यभङ्गी भणिति” अर्थात् विद्वत्तापूर्ण चमत्कारयुक्त कथन वक्रोक्ति की संज्ञा प्रदान की । इसमें ‘वैदग्ध्य’ शब्द का अर्थ ‘प्रतिभा सम्पन्न’ का अर्थ ‘काव्य की शक्ति’ ‘भङ्गी’ का अर्थ ‘चमत्कार’ और ‘भणिति’ का अर्थ ‘व्यनयनी’ है । इस प्रकार विद्वत् अर्थ यह निकला कि ऐसी उक्ति वक्रोक्ति कहलाती है, जो ह्दय एवं लोक व्यवहार के सामान्य अभिधा-प्रधान-रूप से भिन्न हो और प्रतिभाशाली कवि के कला-भौगत से निर्मित वैचित्र्यपूर्ण हो । कुन्तक ने वक्रोक्ति को काव्य-भरमंत व्यक्तियों को आहार प्रदान करने वाली वक्रोक्ति कहा है । वाक्यान्ता के रूप में किसी भी आचार्य ने धागे चलकर वक्रोक्ति को सामान्य नहीं प्रदान की । इसे अलङ्कार की श्रेणी में ही स्थान मिला है ।

• वक्रोक्ति का सामान्य अर्थ ‘टेंडी उक्ति’ है क्योंकि वक्र शब्द का सामान्य अर्थ ‘टेंडी’ और उक्ति का अर्थ ‘कथन’ है । कवि बाणभट्ट ने ‘वक्रोक्ति’ शब्द का प्रयोग कथन वैचित्र्य अर्थ में किया है ।

वक्रोक्ति के भेद

कुन्तक ने वक्रोक्ति को ध्वनि-विद्वान्त के विद्वत् प्रतिष्ठापित किया था । उन्होंने दशको व्याख्या प्रदान करने वाले मुख्य रूप से वक्रोक्ति के ६ भेद माने हैं ।

१. वर्णविन्यास-वक्रता—अक्षरों का वैचित्र्यपूर्ण विन्यास, जो श्रुतियों को आनन्द प्रदान करे । जैसे—अनुप्रास, यमक आदि

२. पदपूर्वाङ्ग वक्रता—दशके ९ भेद माने गये हैं । इसमें पद का पुराङ्ग जो पद रूप अथवा धातु रूप हो, उसके विन्यास में वैचित्र्य होता है । जैसे ‘परि-

कर' अद्वय में विविध वस्तुस्थानों होता है ।

३. प्रत्यय वचना-जहाँ प्रत्यय का ऐतिह्य-विशेष हो, वहाँ वचना-व्यक्ति' मानी जाती है । इसमें भी अनेक भेद होते हैं ।

४. वाच्य वचना-जहाँ पर वाच्यता ऐतिह्य हो, वहाँ वाच्य वचना' मानी है । उसमें आदि मध्य अन्त में वाच्य वचना होती है । गद्यों में ही होते हैं ।

५. प्रकरण वचना-इसमें प्रयोग-विशेष में विविधता उत्पन्न होती है । उदाहरणार्थ आत्मन्य नाटक में वाच्यता में दुर्गा-माता का प्रकरण विधा है । इसमें कथावस्तु में एक ऐतिह्य उत्पन्न हो गया है ।

६. प्रत्यय वचना-जहाँ पर कवि रचना में प्रत्यय ऐतिह्य उत्पन्न हो है वहाँ पर प्रत्यय वचना होती है । इसमें ६ भेद माने गये हैं ।

१. मूल रस में परिवर्तन-जैसे रामायण में शान्त रस के स्थान पर क्रोध द्वारा करण रस का प्राधान्य प्रस्तुत किया जाना ।

२. इतिहास प्रसिद्ध कथा के ऐसे प्रयोग पर कथावस्तु को समाप्त जहाँ नायक का चारित्रिक उत्कर्ष हो, यह भी प्रत्ययवचना का एक भेद ।

३. मध्य में विच्छिन्नता के कारण कथावस्तु को नीरसता की वनक लिये औत्सुक्य बढ़क आकस्मिक-उद्यम को मूढि करना ।

४. मुख्य फल में सलग्न नायक को अन्य गोल कर्तों की प्राप्ति होने

५. कथावस्तु के नामकरण की विविधता । उदाहरणार्थ-प्रिय सीनेक से शत्रु की कथावस्तु में वेदना का आभास होने लगता है । व भी प्रत्ययवचना का एक भेद हुआ ।

६. उद्देश्य की विविधता भी इसी श्रेणी में आती है ।

इस प्रकार कुन्तक ने कथोक्ति को व्यापक-परिधि प्रदान की है, अन्तर्गत काव्य का भावपक्ष और कलापक्ष दोनों ही आ जाते हैं । रस की उपेक्षा की है और कवि प्रतिभा की विवेकता मानकर 'व्यक्ति' विविधता प्रदान की है, जिसका क्षेत्र केवल शैली विधान तक हो रहा है । अतः यह सिद्धान्त शरीरवादी सिद्धान्त के रूप में मान्य

मना है ।

यत्रोक्ति-मिथ्यात्व, अत्राकार-मिथ्यात्व अथवा रीति मिथ्यात्व का विवक्षित प्रतीत होता है । कुन्तक ने अत्राकार-मिथ्यात्व की अपेक्षा शब्द और अर्थ के प्रकार में जगत् दृष्टकर प्रवर्णन और प्रदत्त तत्त्व पर भी विचार किया है । प्रवर्णन रीति मिथ्यात्व में भाषा शैली तब ही विवेचन प्राप्त होता है । नु वक्रोक्ति में रचना विधान पर भी ध्यान दिया जाता है । यत्रोक्ति-मिथ्यात्व में मिथ्यात्व में कुछ निम्न है, यत्रोक्ति कुन्तक कथन प्रणाली को ही लक्ष्य में लेते हैं और ध्वनिवादी व्यंग्यार्थ में व्यंग्य अर्थ को प्रमुख मानकर लक्षणा जना को महायव सौन्दर्य-प्रमाण मानकर चलते हैं । रस-मिथ्यात्व के साथ रीति का सम्बन्ध है । अन्तर यह है कि कुन्तक ने रस भाव को अलङ्कार्य माना है, किन्तु उसे वाच्य शरीर के रूप में ही मान्यता दी है और वाच्यारमा रूप में वक्रोक्ति को माना है । कुन्तक ने यत्रोक्ति के विश्लेषण में औचित्य वक्रता का जीवन माना है । उचित कथन वक्रता का प्राण होने से औचित्य वक्रोक्ति का परम रहस्य है । सम्भवत औचित्यवादी शंभेन्द्र ने कुन्तक के इस धन में ही इस स्वतन्त्र-सम्प्रदाय बनाने की प्रेरणा प्राप्त की है ।

रीति-सम्प्रदाय

‘रीति’ शब्द का प्रचलन आचार्य ‘वामन’ के समय से प्रतीत होता है । उनके पूर्व ‘भामह’ और ‘दण्डी’ ने ‘वैदर्भी’ और गौडी के लिये ‘काव्य मार्ग’ या गिरामार्ग’ शब्द का प्रयोग किया है । रीति शब्द के लिये ‘वृत्ति’ शब्द का ‘योग होता रहा है । ‘रीति’ का सामान्य अर्थ है-गति, पथ, मार्ग, चलन आदि । ‘रीति’ शब्द संस्कृत की ‘रीट्’ गती, घातु में स्त्रीलिंग अर्थ के बोधक क्तिन् = ति, प्रत्यय में लिप्पत्र हुआ है । अतः इसके अर्थ गति, पद्धति, शैली, मार्ग, आदि हो सकते हैं । आचार्य वामन ने रीति की परिभाषा इस प्रकार की है—

“विशिष्ट पद रचना रीति”

अर्थात् विशेष पद-रचना को रीति कहते हैं । यह ‘रीति’ शब्द शैली के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है, जिसे अंग्रेजी में ‘स्टाइल’ ‘STYLE’ कहते हैं । विशिष्ट पद रचना का आधार गुण माना गया है । वामन ने गुणों को वाच्य शोभा

कारक बनानाया है और गुणों की भीमा अट्टाला, रस, एवं सद्वर्णन तक विस्तृत कर दी है। तान्त्रिक यह कि वामन ने रीति के जनपदों के सम्मन् उपपादानों को न दे दिया है।

वामनविरुद्धा यह है कि वामन ने रस-भाव आदि को रीति के सत्त्व मानकर बड़ी भूल की है। उन्होंने बँदभी, गौड़ी, और पांचाली, इन रीतियों की स्थापना की है और इनमें भी 'बँदभी' को सर्वोच्च मान किया है। इनकी भाँति स्वतंत्र रूप में रीति को अन्य किसी बात काव्यात्मा का स्वाम नहीं दिया है। केवल दौली के रूप में सभी प्रकार मान्यता दी है। रसवादी आचार्यों ने तो 'रीति' को रस की उपकारिका, भूता, पद सगठना मात्र कहा है। आचार्य आनन्दवर्द्धन ने भी रीति को मानकर उसे गौण सिद्ध किया है। 'सम्मत' ने रीति को 'रसानुकूल' मात्र माना है। इस प्रकार उनके मत से 'रीति' और 'वृत्ति' अभिन्न हैं। आचार्य वामन से पूर्व भी रीति सत्त्व की चर्चा की गई है। भामह ने रीति की श्रेष्ठता का सङ्केत किया है। इसी प्रकार दण्डी ने विभिन्न रीतियों विभिन्न शैलियों मानकर 'गिरामार्ग' 'रीति' को अत्यन्त व्यापक माना। वामन ने प्रादेशिकता के आधार पर बँदभी, गौड़ी, और पांचाली, इन तीनों का प्रतिपादन किया है।

बँदभी

समस्त गुणों से गुम्फित दोषों से सर्वथा रहित और बीजा के समान मधुर बँदभी रीति कहलाती है। इसका सम्बन्ध मुख्यतया वाक्य के गुण से होता है। इसी को कोमलावृत्ति भी कहते हैं जैसे—

अपर धरत हरि के परत ओठ दोटि-पट-ज्योति ।

हरित बोंस की बांगुरी, इन्द्रधनुष छवि होति ॥ —कि

गौड़ी

भोज और कान्ति गुणों से युक्त उद्भट-पदावली को गौड़ी-रीति कहते हैं। इसका सम्बन्ध और रस, भयानक रस, रौद्र रस एवं भीमत्स रस से होता है। 'पर्यावृत्ति' प्रधान होती है।

ध्वनि सम्प्रदाय

'ध्वनि' सम्प्रदाय के प्रवर्तक आचार्य पान्दुरावट्टनाभाय माने जाते हैं।
 नि' शब्द का सामान्य अर्थ नाद या शब्द है। इसकी व्युत्पत्ति इस प्रकार
 ~ "ध्वन्यने भवेत् ध्वनिः ध्वनिः अथवा— इत्यने ध्वनिः प्रथम व्युत्पत्ति के
 द्वारा ध्वनि और व्यञ्जना का संबंध होना है क्योंकि इनके द्वारा ही ध्वनि उत्पन्न
 की है और दूसरी व्युत्पत्ति के आधार पर यह अद्वय आदि वाक्यार्थ
 पैदा होते हैं क्योंकि यह भव ध्वनि है, ध्वनित होते हैं। ध्वनित होना ध्वनि का
 अर्थ है और ध्वनित वर्ग्य इसकी ध्वनि है। यह ध्वनि व्यञ्जना पर आधारित है।
 ध्वनि की परिभाषा

जहाँ अर्थ या शब्द अपने अभिधाप्रदान अर्थ को छोड़कर अन्य अर्थ को

ध्वनि काव्य है उस विधान प्रकार के काव्य को विद्वान् लोग ध्वनि

कहाये । इसका वाच्यमर्थमर्थनीति काव्य ।

व्यंग्य काव्यविधान म ध्वनिर्गोप्य गुरिभिः कथितः ॥ — इति

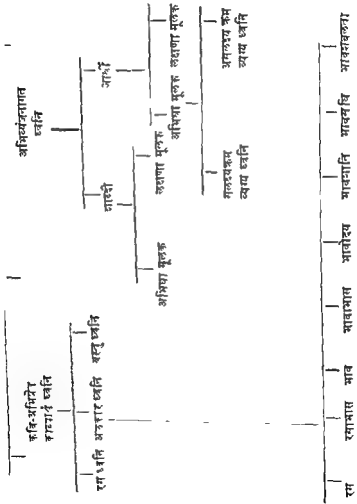
आनन्दराजनाचार्य ने कहा है कि मतावधियों की बाणी में वाच्य के प्रतीयमान अर्थ कुछ और ही लग्नु है, जो प्रसिद्ध अन्तर्यामि प्रथा प्रतीयमान अर्थ आदि गद्यांश में भिन्न, गुणध्वनियों के वाच्य के समान होता है । त्रिग प्रकाश गुणध्वनियों का गौणार्थ गमन अर्थ में पुष्ट किया है, और गह्वर्य नेत्रों के लिये अमृत गुण्य कुछ और ही होता है । वही यह प्रतीयमान अर्थ कुछ अन्य ही होता है । ध्वनि-सिद्धान्त इतना स्पष्ट कि जहाँ काव्य में अलंकार आदि नहीं होने, वहाँ भी प्रतीयमान-अर्थ की छटा में युक्त काव्य होता है । काव्य में रस, भाव आदि अर्थ ध्वनि से

ध्वनि सम्प्रदाय के पूर्व रस, स्वर और गीति सिद्धान्त प्रचलित थे, किन्तु ९ वीं शताब्दी में आनन्दराजनाचार्य ने ध्वनि की मान्यता दी । इसके लिये उन्होंने ध्वजनावृत्ति का आशय लिया । इनके पदवाच्य गुप्त ने 'ध्वन्यालोक' पर 'लोचन' नामक टीका लिख कर ध्वनि-सिद्धाचारणाओं को पुष्ट किया । यह ध्वनि-सिद्धान्त इतना व्यापक हुआ कि वस्तु-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि और रस-ध्वनि की मान्यता स्थिर कर रस आत्मसात कर लिया । इस प्रकार ध्वनि का रस के साथ अविभाज्य स्थापित हो गया । आचार्य मम्मट ने भी ध्वनि एवं रस-सिद्धान्त को दी है । आचार्य विद्वनाथ ने रस व्यञ्जना के रूप में ध्वनि का महत्व पं० राज जगन्नाथ ने रस और ध्वनि से समन्वय स्थापित किया है । हिन्दी के अधिकांश आचार्यों ने रस-सिद्धान्त के साथ ही साथ ध्वनि मान्यता दी है ।

वास्तव में यदि देखा जाय तो ध्वनि-सिद्धान्त, रस-सिद्धान्त का है । इसके अनुसार व्याख्यान-अर्थात् ध्वनि-काव्य 'उत्तम-काव्य' माना ।

१. काव्य में व्यंग्यार्थ गौण होता है वह मध्यम धेनी का और जिसमें होता है वह अधम काव्य कहलाता है ।

ध्वनि के भेद—ध्वनि के भेदो-उपभेदों का विवरण निम्नलिखित तालिका
 पर है ।



[illegible]

रस-समूदाय

रस और काव्य

'काव्यानन्द' को 'ब्रह्मानन्द-स्वादि-महोदर' माना गया है। दोनों इतना ही है कि ब्रह्मानन्द शाश्वत, नित्य और स्थायी है, किन्तु काव्या स्थायी और अनित्य है। यह अन्तर रहने पर भी की प्रकृति एक सी जिस प्रकार निर्विकल्पक समाधि में परात्पर ब्रह्म का ध्यान करते हैं परमानन्द का अनुभव करता है और उक्त स्थिति में संसार के मा-पूर्णतः विरक्त हो जाता है, उसी प्रकार काव्यानन्द प्राप्त होने पर श्रुता संसार से पूर्णविरक्ति को प्राप्त होता है। भारतीय आचार्यों काव्यानन्द को पारिभाषिक शब्दावली में 'रम' की मत्ता दी है। काव्य चिन्तन एवं सौन्दर्यान्वेषण के क्षेत्र में भारतीय मनीषी का परम अवदा तत्त्व' की उपलब्धि है।

रस शब्द की व्युत्पत्ति

संस्कृत में 'रस' शब्द की व्युत्पत्ति "रस्यतेऽसौ इति रस" इस
 है। अर्थात् जिससे आस्वाद मिले वही रस है। 'रस' शब्द का प्र

ध्यान १००० मन्त्रः समस्त १२ आचार्य ८००० उक्तान् भी मुक्त
 मोक्षयन्ति । न तर्हि । मन्त्र १०००० इत्येवम् इति सिद्धांतः वा मन्त्राः स्वीकार
 यो है । मन्त्र १०००० वा आचार्य इति मन्त्राः आचार्यो वा वाच्य परिभाषाया
 में भी होता है । मन्त्र न मन्त्राः समस्त वाच्य न समस्त मन्त्राः न
 'मन्त्राः' इत्येवम् वाच्य ॥ प्रत्यक्ष जीव मन्त्राः वाच्य ॥ मन्त्र वा मन्त्राः को
 स्वीकार किया है । मन्त्राः विद्वन्वाच्य जीव मन्त्राः आदि १००० मन्त्राः
 आचार्य ही है । वे उक्त वाच्य वा वाच्य मानते हैं । इति प्रत्यक्ष इति दृश्य है
 कि मन्त्राः के मन्त्राः मन्त्राः आचार्य आचार्यो न वाच्य वा मन्त्र वा मन्त्राः स्वी-
 कार किया है . —

मन्त्र की परिभाषा देने हुए भक्तमूर्ति न बतल . —

'विभावानुभाव व्यभिचारि मयोपादयन्ति' .

अर्थात् 'विभाव' 'अनुभाव' एवं व्यभिचारीभाव का संयोग हींसा की 'निष्पत्ति' होती है। हम और स्पष्ट करने के पूर्व भाव, विभाव एवं (मचारी) व्यभिचारीभाव के स्वरूप में परिचित हो लेना भाव का कारण यही मम-तत्त्व है।

स्थायी भाव—महदयों के हृदय में वामना-रूप में स्थित शास्त्र विकार साहित्य में 'स्थायीभाव' कहलाता है। इसका विनिर्णय डॉ. आचार्य भरतमुनि ने कहा—“वागङ्गमत्वोपेनान् भावयन्तीति भावा” “(अनुभावों के) वाचिक एवं भाविक प्रदर्शन द्वारा जो नाटक के विभाषित करते हैं, वे भाव कहे जाते हैं।” आचार्य दिग्विजय का नि बड़ा ही महत्वपूर्ण है, कारण इसमें स्पष्ट रूप में बताया गया है कि या विरह भाव जिसे छिपा न मने, आस्वाद का मूलभूत वह भाव ही है। उन्होंने बताया कि स्थायी भाव नौ है—अर्थात् रति, हास, शो उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय एवं शम ये नौ स्थायीभाव हैं।

प्रियवस्तु में या मनोनुकूल अर्थ में मन के प्रेमपूर्ण उन्मुखी भाव का 'रति' है। वाणी आदि के विकारों को देखकर चित्त का विकसित होना कहलाता है। इष्टनाशादि के कारण चित्त की विकलता को शोक कहते। प्रतिकूल या शत्रुओं के विषय में तीव्रता से उद्बोध का नाम 'क्रोध' है। करने में स्थिरतर तथा उत्कृष्ट आवेश या सरम्भ को 'उत्साह' कहते हैं। भयानक वस्तु की भयकरता से उत्पन्न चित्त को व्याकुल करने वाला भाव कहलाता है। लोक-सीमा से अतिक्रान्त अलौकिक सामर्थ्य वाली किसी व दशैं आदि में उत्पन्न चित्त के विस्तार को 'विस्मय' कहते हैं। निःसृत अवस्था में आत्मा या अन्तःकरण के विधाम में उत्पन्न दुःख का नाम श्रम है। शत्रु का चालक की मनोहर चेष्टाओं से उत्पन्न होने वाले महज अनुत्पन्न का नाम 'वन्मलना' है। इस प्रकार साहित्य शास्त्रियों ने स्थायीभावों की है।

महदयों के हृदय में मन्सार रूप में स्थिति 'रति' आदि स्थायी भावों

एक कारण को विभाव कहते हैं। ("विशेषेण भावयन्तीति विभावाः।") शुकल ने विभाव को स्पष्ट करने हेतु लिखा है "विभाव से अभिप्राय उन वस्तुओं विशेषों के वर्णन में है, जिनके प्रति किसी प्रकार का भाव या संवेदना है।"



आलम्बन विभाव वे हैं जिनका आलम्बन गेय रति आदि स्थायी भाव बन होते हैं—जैसे नायक नायिका। यह आलम्बन विभाव दो प्रकार के हैं। १-विषयालम्बन—जहाँ नायक आदि में 'रस' की प्रतीति होगी है २-रामादि ३-आश्रयालम्बन—जहाँ नायक आदि आश्रय के द्वारा रस की प्रतीति होती है।

उद्दीपन-विभाव वे कहलाते हैं, जिन वस्तुओं या स्थिति को देखकर रति आदि 'स्थायी-भाव' तीव्रतर या उद्दीप्त होने लगते हैं। जैसे सन्दोष, कोकिल, पाल स्पल आदि। प्रत्येक रस के अपने विनिष्ट-उद्दीपन होते हैं। भावोद्दीपन निम्नलिखित कारण होते हैं—आलम्बन के गुण, चेष्टाएँ, अलंकार, तटस्थ में वसन्त उद्यान आदि।

अनुभाव

आलम्बन-उद्दीपन आदि कारणों से उत्पन्न काव्य-नाटक के अन्तर्गत विभिन्न भावों को बाहर प्रकाशित करने वाले कार्य अनुभाव है। भावों की सूचना देने के कारण से भावों के 'अनु' अर्थात् पश्चाद्वर्ती एवं कार्य रूप माने जाते हैं। उनकी सख्या निश्चित नहीं है परन्तु इनको बर्णों में बाँटने का प्रयास किया गया है। १-वाचिक २-वाचिक ३-मानसिक ४-आहार्य ५-मानविक अनुभाव

शरीर की वे प्रतिक्रियाएँ जो अन्तःकरण में स्थित भावों की सूचना देती

है 'साधित' अनुभाव कहा जाता है। यन्त्रोद्धार से प्राप्त होने वाला
 है 'साधित' अनुभाव कहा जाता है। इस प्रकार की भावना के प्रसार
 में ही - 'साधित' अनुभाव से ही 'साधित' अनुभाव कहते हैं। यन्त्रोद्धार
 भावना के अनुभाव कहिये। यन्त्रोद्धार की रचना का विचार 'साधित' अनुभाव
 कहा जाता है।

मात्रिक अनुभाषा का अर्थ यह है कि मात्रिक-द्वारा अनुभाषा मात्र स्वार्थविधायक अर्थात् 'यम' को प्रकटित करने मात्र के लिये है, इसमें सम्बन्ध स्वर के लक्षण ही से मात्रिक अनुभाषा को जानें। इसमें ये बात है—अन्त, स्वर, संज्ञा, अक्षर, अनुप, वृत्त, अष्ट, एतत् संचारीभाव

मन्वारीभाव को 'व्यभिचारीभाव' भी कहते हैं। आचार्य विश्वनाथनेन
विश्लेषण करने हुए कहा है कि विशेष रीति में सुन्दर रस है। मन्वारीभाव
और मन्वरीय करने के कारण वे मन्वारीभाव या व्यभिचारीभाव कहें जाते।
वे स्थिरता में विद्यमान स्थायीभावा में समाना नाविर्भूत होते हैं। वे रस
में ३३ है 'उत्पन्न हुए स्थायी भाव को जो अधिगृह्य कहते हैं उन रस
रिपो को व्यभिचारी भाव कहते हैं।' दूसरी मन्वा ३३ मानी जाती है।
बालों। 'देव' में ३४ तक यह मन्वा मानी है।

रस का स्वरूप

रस का स्वरूप

कुछ विद्वानों ने कहा कि रस मनोवेग है, परन्तु कुछ विद्वानों ने कहा कि रस मनोवेग नहीं है। किसी बन्धु का आग्रादन करने पर जो आनन्द निम्न है उसे रस कहते हैं। साधारण भाषा में कहते हैं कि अमुक की कथा में 'वा रस आया' वे बड़े रमिक हैं। 'रमिया' शब्द का अर्थ है जिसकी आत्मा आनन्द आवे। आनन्द लेने वाले को भी 'रमिया' कहते हैं। संक्षेप में आनन्दजन्य आनन्द को रस कहते हैं। रस के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए आनन्द विश्वनाथ ने कहा—

विभावेनानुभावेन व्यक्त सञ्चाग्निना तथा ।

रसतामेति रत्यादि, स्थायिभाव मत्तेननाम् ॥

अर्थात् विभाव, अनुभाव एवं संचारिभावों के संयोग से व्यक्त होकर शब्द

य के हृदय में स्थित 'रति' आदि स्थायी भाव ही 'रसत्व' प्राप्त कर लेते हैं तत्त्व' के उद्रेक के कारण यह रस अल्पव्य, अद्वितीय, स्वयं प्रवाह-स्वरूप, आनन्दमय एवं चिन्तनमय होता है। इस रस के साक्षात्कार के समय दूसरे ज्ञातव्य वस्तुओं का स्पर्श तक नहीं होता और इसीलिए यह ब्रह्मानन्द (ब्रह्म के साक्षात्कार से मिलने वाले आनन्द) के समान होता है। इस रस का एक 'प्राण' (व) ऐसा भौतिक चमत्कार होता है, जिसकी उपलब्धि कुछ सहृदय व्यक्तियों को ही हो सकती है। इस 'रस' के अनुवादन के समय रस भोक्ता का इसमें कुछ व्यक्तित्व नहीं रह पाता।"

रस सम्प्रदाय के आचार्य

संस्कृत के रसवादी आचार्यों में आचार्यभरत (वि० पू० २००), अभिनवगुप्त (११ वीं शताब्दी), विश्वनाथ (१६ वीं शताब्दी) तथा पद्मिनी राज जगन्नाथ (१७ वीं शताब्दी) के नाम विशेष प्रसिद्ध हैं।

हिन्दी-साहित्य में रसवादी आचार्यों की संख्या पृथक् है। निम्नामक (१६६३ई०) कल्पवृक्ष (१७६०) देव (१७ वीं शताब्दी) श्रीपति (१८ वीं शताब्दी) भिखारीदास (१८ वीं शताब्दी) भास्कर (१९ वीं शताब्दी), मिथुन (१९ वीं शताब्दी), बट्टीशालाख गोहा (१९ वीं शताब्दी), रामचन्द्र शर्मा (२० वीं शताब्दी) जयशंकर प्रसाद (२० वीं शताब्दी) आचार्य मन्दमुखा के काव्यप्रेमी (२० वीं शताब्दी) और डा० नरेन्द्र (२० वीं शताब्दी) हिन्दी के प्रमुख रसवादी आचार्य माने जाते हैं।

उपर्युक्त आचार्यों में संस्कृत के आचार्यों की मान्यता की दृष्टिसे रसवादी अपने-अपने ग्रन्थों में रस की मान्यता स्थापित की है। इस समय डा० नरेन्द्र ने 'रसमिहिर' नामक सुप्रसिद्ध ग्रन्थ प्रस्तुत की है, जिसमें रस का अर्थ स्पष्ट रूप से समझाने के लिए विवेचन किया गया है। इस ग्रन्थ की देखकर कोई भी पाठक यह निश्चय होकर कह सकता है कि डा० नरेन्द्र ने रस के क्षेत्र में संस्कृत के आचार्यों की मान्यताओं का ही प्रत्यक्ष प्रमाण दिया है। इस क्षेत्र में उनकी योगदान देने की विज्ञप्ति के समय प्रस्तुत हुई है। इसके पूर्व रस के विषय में किसी भी संस्कृत अथवा हिन्दी के आचार्य ने इतना स्पष्ट विवेचन नहीं किया।

रस-निष्पत्ति

‘नाट्यशास्त्र’ के रचयिता स्यामनामा भरतमुनि रस-सिद्धान्त के मूल तंत्र माने गए हैं। उनका ग्रन्थ अपने क्षेत्र में अद्वितीय है, किन्तु उन्होंने सम्बन्ध में जो बताया है वह अस्पष्ट है। उनके वास्तविक भावों के मर्मों को मन चाही कल्पना की जा सकती है। भरतमुनि का मूल-सूत्र इस प्रकार है—

“विभावानुभावव्यभिचारिण्ययोगाद्रसनिष्पत्तिः ।”

अर्थात् विभाव (नायक-नायिका आदि) अनुभाव (अश्रु, स्वेद, कम्प आदि) मूषक शारीरिक विकार व्यभिचारी भाव (हर्ष, मद, उत्कण्ठा आदि) के द्वारा रस की प्राप्ति होती है। इसमें ‘संयोग’ और ‘निष्पत्ति’ शब्द विशेष विषय रहे हैं। यह सूत्र आचार्यों के ‘मस्तिष्क’ के लिए व्यापार माना गया है। इसकी व्याख्या करने वालों में चार आचार्य प्रमुख हैं। उनके इस प्रकार हैं—

१—भट्टलोल्लट-उत्पत्तिवाद

२—धो शङ्कर-अनुमितिवाद

३—भट्टनायक-भुक्तिवाद

४—अभिनवगुप्त-अभिर्भ्यंजनावेद या अभिरूप्यक्तिवाद

भट्टलोल्लट का उत्पत्तिवाद

इस सूत्र के प्रथम व्याख्याता हैं, भट्टलोल्लट। यह भीमांसा सिद्धान्त मानने वाले थे। उनका मत है कि स्थायीभाव नायिकादि विभावों द्वारा उत्पन्न होकर तथा उद्यान, चन्द्र ज्योत्स्नादि उद्दीपनों द्वारा उद्दीप्त होकर कदाचित् क्षणिक रूप में अश्रु रोमाञ्चादि अनुभावों अर्थात् वाह्य व्यञ्जकों द्वारा प्रतीतियों के द्वारा जानने योग्य बनकर और उत्कण्ठादि व्यभिचारियों द्वारा पुष्ट होकर अन्तर्मुखी अनुभावों में रस रूप से विद्यमान रहता है। इस मत में निम्नलिखित बातें पायी जाती हैं—

स्थायीभाव का सूत्र में उल्लेख नहीं है, किन्तु इस मत में उसका रूप में गुणक उल्लेख हुआ है और स्थायीभाव के साथ संयोग प्रतीति

२—यह स्थायीभाव आलम्बन विभावों से उत्पन्न होता है (इसी से रस)

रस-निष्पत्ति

‘आदृष्यनाश’ के स्थिति का व्याख्याता भगवन्मुनि रस-विज्ञान के
 एक मान गए हैं। उनका ध्येय अपने दोष में श्रद्धाहीन है, किन्तु
 साधन में ही रसनामा है यह अस्पष्ट है। उनके वास्तविक आकार के
 मान भाषी वचनवादी भी नहीं हैं। भगवन्मुनि का मूल-सूत्र १५ अ।

‘विभावानुभावव्यभिचारिणो गणोनाशमनिष्पत्तिः ।’
 अर्थात् विभाव (नायक-नायिका आदि) अनुभाव (अश्रु, स्वेद, १५
 गुण, धारीरुह विकार व्यभिचारी भाव ‘हर्ष’, मद, उरुष्ठा आ
 दि) की प्राप्ति होती है। इसमें ‘सयोग’ और ‘निष्पत्ति’ का
 विषय यह है। यह सूत्र व्याख्याओं के ‘मस्तिष्क’ के लिए व्यापार
 गया है। इसी व्याख्या करने वालों में चार आचार्य प्रमुख हैं।
 इस प्रकार है —

१—भट्टलोत्तल-उत्पत्तिवाद

२—श्री शङ्कर-अनुमितिवाद

३—भट्टनाथक-भुक्तिवाद

४—अभिनवगुप्त-अभिव्यञ्जनावार या अभिव्यक्तिवाद

भट्टलोत्तल का उत्पत्तिवाद
 इस सूत्र के प्रथम व्याख्याता है, भट्टलोत्तल। यह मीमांसा
 मानने वालों में। उनका मत है कि स्थायीभाव, ‘

होकर तथा उद्यान, चन्द्र ज्योत्स्नादि उद्दीपनो
 क्षेप अश्रु रोमाकादि अनुभावों अर्थात्
 जानने योग्य बनकर और उत्कण्ठादि
 रामादि अनुकायों में रस रूप से विर
 विभेयताएँ पायी जाती हैं—

१—स्थायीभाव का सूत्र
 के मूल रूप में पुष्पक उल्लेख
 गया है।

२—यह स्थायीभाव

तिवाद कहते हैं। एव व्यभिचारी भावों में पुष्ट होकर अनुभावों द्वारा
होकर अनुकार्य में रस रूप में रहता है। निष्पत्ति का अर्थ 'उत्पत्ति' है।
३-नट में यह रहता नहीं है, वरन् रूप की सवानता के कारण उसमें
रोप होता है, इसीलिए उसको आरोपवाद भी कहते हैं।

४-अभिनय की कुशलता में आगेपिन् स्थायीभाव सामाजिकों के चमत्कार
कारण बन जाता है।

५-भट्टलोल्लट के अनुसार रस की मूल रूप में शमादि अनुकार्यों में उत्पा-
त्तादक तथा कार्यकारण भाव में उत्पत्ति होती है। नट की अनुकृति की सफ-
ता में उत्पन्न सामाजिक के मन में चमत्कार जन्म आनन्द रस बन जाता है।

सिद्धान्त की समीक्षा

१-भट्टलोल्लट ने रस के लौकिक विषयगत पक्ष की महत्ता प्रदान की।
विभावन के लिए भी कुछ सामग्री अपेक्षित होती है। लोल्लट ने उसकी ओर
ध्यान दिया है। लोल्लट की ध्याकक्षा में एक साम्प्रदायिक दोष भी यह निबाला गया
कि स्थायीभाव का उत्कल्य भरत के मूल में नहीं है। उन्होंने स्थायीभाव को
रस में पृथक् नहीं माना है। इसीलिए उन्होंने अपने मूल में उत्कल्य नहीं किया
है। यह ऐसी वस्तु भी नहीं है जो पहले अपुष्ट रूप में रहती हो और पीछे में
पुष्ट होकर रस का रूप धारण करे। विभावानि के बिना मूल आधार में स्थायी
रूप हो ही नहीं सकता कि उनमें उसकी पूर्णता कैसी ?

२-रस मन में रस की स्थिति को मुख्य रूप में अनुकार्य और गौण रूप में
अनुकर्तागत कहा गया है। सामाजिक नटत्व रह जाता है। अतः यह मन संबंधी
वाचपूर्ण है।

३-विभावानि और स्थायीभाव व उत्पादक उत्पाद्य सम्बन्ध माने गए पर
उत्पादक सामग्री की स्थिति या प्रकृति पर उत्पाद्य सामग्री की स्थिति या
प्रकृति निर्भर रहती, किन्तु रस अग्रवत् वस्तु है उसे रस ने ही स्थान देना पड़ेगा
और न प्रकृति।

४-एव तत्र और ह यदि भाव की उत्पादकता की रस रस के न

रस-निष्पत्ति

'नाट्यशास्त्र' के रचयिता कालिदास भगवन्ति रस निष्पत्ति के लिए ध्यान में लेंगे। उनका उक्त अर्थ में अर्थ है, किन्तु इस मध्य में दो बातें हैं वह अस्पष्ट है। उनके वाक्यिक प्रकार के मन भावी व-गना को ही मत है। भगवन्ति का मूल-मूल इन रस-विभागा-नुभावा-भिप्राय मयोगा-मनिष्पत्ति।

अर्थात् विभाव (नायक-नायिका आदि) अनुभाव (अर्थ, रस, रस, मूलक नाट्यिक विचार आभिप्राय) भाव 'रस', मर, उच्छाद आदि) के रस की प्राप्ति होती है। इसमें 'मयोग' और 'निष्पत्ति' रस सि विषय रहे हैं। यह मूल प्राप्ति के 'मनिष्पत्ति' के लिए व्यापक रूप गया है। इसी व्याख्या रस नामों में भार प्राप्ति प्रमुख है। उक्त रस प्रकार है —

१—भट्टलोत्पल-उत्पत्तिवाद

२—श्री राजक-अनुमितिवाद

३—भट्टनायक-भुक्तिवाद

४—अभिनवगुप्त-अभिध्वजनाभाव या अभिध्वक्तिवाद

भट्टलोत्पल का उत्पत्तिवाद

इस मूल के प्रथम व्याख्याता हैं, भट्टलोत्पल। यह मीमांसा सिद्ध मानने वाले थे। उनका मत है कि स्थायीभाव नायिकादि विभावों द्वारा ही होकर तथा उद्यान, चन्द्र ज्योत्स्नादि उद्दीपनों द्वारा उद्दीप्त होकर कदाचित् क्षेप अथु रोमांचादि अनुभावों अर्थात् बाह्य व्यञ्जकों द्वारा प्रतीतियोग्य हो जानने योग्य बनकर और उरकण्ठादि व्यभिचारियों द्वारा पुष्ट होकर पुन रामादि अनुकायों में रस रूप से विद्यमान रहता है। इस मत में निम्नलिखित विशेषताएँ पायी जाती हैं—

१— स्थायीभाव का मूल में उल्लेख नहीं है, किन्तु इस मत में उसका के मूल रूप में पृथक् उल्लेख हुआ है और स्थायीभाव के साथ संयोग में गया है।

२—यह स्थायीभाव आलम्बन विभावों से उत्पन्न होता है (इसी से इन्हें

तेवाद कहते हैं। एव व्यभिचारी भावों से पुष्ट होकर अनुभावों द्वारा होकर अनुकायों में रस रूप में रहता है। निष्पत्ति का अर्थ 'उत्पत्ति' है।

३-नट में यह रहता नहीं है, वरन् रूप की समानता के कारण उसमें दोष होता है, इसीलिए उसको आरोपवाद भी कहते हैं।

४-अभिनय की कुशलता में आरोपित स्थायीभाव सामाजिकों के चमत्कार कारण बन जाता है।

भट्टलोल्लट के अनुसार रस की मूल रूप से रामादि अनुकायों में उत्पादक तथा कार्यकारण भाव में उत्पत्ति होती है। नट की अनुकृति की सफलता से उत्पन्न सामाजिक के मन में चमत्कार अन्य आनन्द रस बन जाता है।

सिद्धान्त की समीक्षा

१-भट्टलोल्लट ने रस के लौकिक विषयगत पक्ष को महत्ता प्रदान की। वैभावन के लिए भी कुछ सामग्री अपेक्षित होती है। लोल्लट ने उसकी ओर ध्यान दिया है। लोल्लट की व्याख्या में एक तात्त्विक दोष तो यह निकाला गया कि स्थायीभाव का उल्लेख भारत के मूल में नहीं है। उन्होंने स्थायीभाव को रस से पृथक् नहीं माना है। इसीलिए उन्होंने अपने मूल में उल्लेख नहीं किया है। यह ऐसी वस्तु भी नहीं है, जो पहले अपुष्ट रूप में रहती हो और पीछे में पुष्ट होकर रस का रूप धारण करे। विभावादि के बिना मूल आश्रय में स्थायी रूप हो ही नहीं सकता फिर उनमें उसकी पुष्टि कैसी ?

२-इस मत में रस की स्थिति को मुख्य रूप से अनुकायों और गौण रूप में अनुकर्तागत कहा गया है। सामाजिक तटस्थ रह जाता है, अतः यह मत सर्वथा दोषपूर्ण है।

३-विभावादि और स्थायीभाव के उत्पादक उत्पाद्य सम्बन्ध मान लेने पर उत्पादक सामग्री की न्यूनता या प्रचुरता पर उत्पाद्य सामग्री की न्यूनता या प्रचुरता निर्भर रहेगी, किन्तु रस अखण्ड वस्तु है उसे हम न तो न्यून कह सकते और न प्रचुर।

४-एक तर्क और है, यदि भाव की उद्दीप्तावस्था को रस-दशा मानें तो

फिर शोकादि की उद्दीप्तावस्था करणा जनक होगी, रस रूप नहीं।

५-एक तर्क यह भी है कि उत्पादक, उत्पाद्य सम्बन्ध मानने पर रस के प्रसंग में शोक स्थायी में आनन्द रूप करण-रस की उत्पत्ति कैसे करेंगे, क्योंकि कार्य तो कारण के अनुकूल ही होता है। जिस प्रकार बीज रूप कारण में चने का पौधा रूप कार्य उत्पन्न नहीं होगा।

श्रीशंकर का अनुमितियाद्य

इन आपत्तियों में बचने के लिए श्रीशंकर ने अपना 'अनुमितिवाद' लिखे नैयायिकों से। उन्होंने रस की आपत्ति गम्यगमक-भाव से मानी है। नाटकादि में रामादि अनुकायों के भावों का ज्ञान प्राप्त कर अपनी और अभिनय के अभ्यास द्वारा रसगम्य पर कारण (विभाव) कार्य (अनुभाव) धारी (संचारीभाव) को अपनी कला में प्रदर्शित करता है तब वे [अनुभाव] कृत्रिम होते हुए भी ऐसे नहीं माने जाते। अर्थात् नट को रस विभाव कहते हैं और उसके भुज अथु आदि अनुभावों को राम के ही कहते हैं।

इन्होंने 'सयोग' का अर्थ 'अनुभाषक' या 'गमक-अनुमाप्य' या गम्य किया है। इनके अनुसार गम्य या अनुमाप्य रस के प्रसंग में विभावादि उसी प्रकार गमक या अनुभावक है, जिस प्रकार गम्य या अनुमाप्य रस प्रसंग में धुआँ अनुभाषक या गमक होता है। श्रीशंकर ने अपनी समस्या सुलझाने के लिए 'चित्रतुरगादि' न्याय के सिद्धान्त की कल्पना की। वह कहा-काव्यों के अनुशीलन से तथा शिक्षा के अभ्यास से सहृदय-भूत-दर्शक तुरगादि न्याय से। अर्थात् ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार वज्राचित्र में हुए घाँड़े को ही सच्चा घोड़ा समझ लेता है। रामादि-रूप विभाव वास्तविक-वास्तविक रूप में न होने पर भी नट को ही रामादि मान अनुमान कर बैठता है। इस प्रकार हम देखते हैं कि शंकर के रस विभाव अर्थ अनुभाषक, अनुमाप्य, सम्बन्धात् और निष्पत्ति का लिखा गया है।

1

र मन के अनुसार वास्तविक रूप में अनुकार्यों (दुष्यन्त शकुन्तला) को तब वह मकने हैं। उनके ही अनुभावों और मचारियों को अनुभाव और कहेंगे।

तट' इनका अनुकरण करता है सामाजिक लोग चित्रनुरगन्याय से नट नुषायं ममल लेने और उनके अनुभावादि में उनमें स्थायी भाव का अनु- करते हैं।

रदपि अनुमान का आधार कृत्रिम होता है, परन्तु इस मत के अनुसार त चित्रनुरगन्याय से दुष्यन्त से तादात्म्य कर उनके अनुभावादि द्वारा मक का अनुमाप्य-अनुमापक-भाव से सामाजिक रम की अनुमिति है।

की समीक्षा

शकुन्त ने दो बातों पर अधिक जोर दिया एक 'अनुकरण' दूसरा 'अनुमान बन करने पर शकुन्त की दोनों ही आधार-शिलाएँ बालुका-निर्मित प्रतीत लगती है—

१-विभावादि जो प्रत्यक्ष नहीं होते हैं, उनमें रस की निष्पत्ति कैसे सिद्ध जाय ?

२-बहुत से आलम्बनादि ऐसे होते हैं, जिनके प्रति हमारी भावना सर्वत्र होती है, जैसे राम-सीता इनकी रति-भावना आदि में कैसे तादात्म्य का भव करे।

३-कदण, जिसका स्थायीभाव 'शोक' है वह रस कैसे हो सकता है।

शकुन्त का यह मत केवल प्रथम समस्या का थोड़ा सा समाधान प्रस्तुत ता है, वह भी चित्रनुरगादिन्याय पर आधारित होने के कारण। इस द्धान्त में सब कुछ कल्पित और कृत्रिम है। उनका 'रस' अनुमिति का विषय ने के कारण कल्पित है। उनके अनुमापक विभावादि भी चित्रनुरगादिवत् ने के कारण मिथ्या है। अतः कृत्रिम और कल्पित वस्तु रसास्वादन का विषय से हो सकती है ?

भट्टनायक का भुक्तिवाद

भट्टनायक का कथन है कि रस की न तो प्रतीति (अनुनिधि) (जैसा कि शङ्कर ने माना है) न उत्पत्ति होती है (जैसा भट्टलोत्पल है) । अनुभव और स्मृति के बिना रस की प्रतीति नहीं हो सकती ।

भट्टनायक की विशेषता यही है कि उन्होंने सामाजिक के न विभावों में आनन्द लेने की समस्या को हल करने के लिए 'अभिधा' न और 'भोजकत्व' तीन व्यापार माने हैं । भावकत्व द्वारा अपने और भेद को दूर करके उसके भोग की समस्या को हल किया है ।

इस मत के अनुसार काव्य नाटक के विभावादि अभिधा द्वारा होते हैं, उसके पश्चात् विभावादि भावकत्व द्वारा मेरे-पराये के बन्धनों होकर अर्थात् साधारणीकृत होकर सहृदय के उपभोग योग्य बनते हैं । निष्पत्ति का अर्थ विभावादि की भोज्य-भोजक-भाव से मुक्ति है ।

अर्थात् भावकत्व का अर्थ है 'साधारणीकरण' इस भावकत्व या साधारण व्यापार में विभावादि और स्थायी भाव का साधारणीकरण होता है । साधारणीकरण का अर्थ है सीतादि का साधारण कामिनी रूप रह जाना । स्थायी भाव के रजोगुण और तमोगुण का परिहार हो जाता है । भोग व्यापार में इसी का भोग होता है । इस प्रकार भट्टनायक अनुसार साधारणीकरण प्रक्रिया की सारिणियाँ इस प्रकार हुई—

१—'अभिधा' में काव्यार्थ का बोध ।

२—'भावकत्व' व्यापार से पहले विभावादि का साधारणीकरण होना ।

उसका व्यक्तिगत सम्बन्धों में विच्छिन्न होना ।

३—साध्यस्थ 'स्थायी-भाव' का साधारणीकरण तथा सतोगुण का उद्देर ।

इसमें सन्देह नहीं कि साधारणीकरण के सिद्धान्त की कल्पना में उक्त समस्याओं का बहुत कुछ समाधान हुआ, किन्तु दर्शक की समस्या कि दोष रह गई । इसको मुल्लाने का प्रयास आचार्य अभिनवगुप्त ने 'साधारणीकरण' इस मत की मुख्य देन है । इस मत में यह दोष है कि 'भावकत्व' और 'भोजकत्व' इन दो शक्तियों की

असाध्यता है ।

नवगुप्त का अभिव्यक्तिवाद

अभिनवगुप्त के अनुकूल रति आदि स्थायीभाव मूहृदय सामाजिकों के अन्तः में वामना या मस्कार रूप में अव्यक्त-दशा में वर्तमान रहते हैं ।

१-अभिनवगुप्त रस की निष्पत्ति सामाजिक में मानते हैं ।

२-सामाजिकों में स्थायी भाव वामना वा मस्कार रूप में स्थिर रहते हैं ।

३-वे साधारणीकृत विभावादि द्वारा उद्भूत हो जाते हैं । ये विभावादि के कारण अव्यक्त रूप में अभिव्यक्त हो जाते हैं, कगीड़-बरीब उभी तरह जिस कि जल के छीटे पड़ने में मिट्टी की अव्यक्त गन्ध व्यक्त हो जाती है ।

४-काव्यादि का पाठ और नाटकों के अभिनय मूहृदयों के स्थायी भावों जाग्रति के माधन होने हैं । पाठको और दर्शकों को अपने ही उद्बुद्ध स्थायी बो का गुह्य रूप में लम्बयना के कारण चित्त की धृतियों के एकाग्र हो जाने प्रज्ञानन्द-महोदर अव्यक्त रस के रूप में आनन्द प्राप्त होने लगता है ।

५-अभिनवगुप्त के मत में मयांग का अर्थ यस्म्य-व्यञ्जक भाव है और पत्ति का अर्थ है 'अभिव्यक्ति' इस मत के अनुसार सामाजिकों के हृदय में मना रूप में स्थायी भाव विभावादि द्वारा व्यंग्य-व्यञ्जक भाव में अभिव्यक्त जाते हैं ठीक इसी प्रकार जिन प्रकार कि मिट्टी की अव्यक्त गंध जल के छीटे पड़ने में व्यक्त हो जाती है । यह मत मनोविज्ञान की धारणा के सर्वथा अनुकूल है ।

अन्य मत

धनंजय का मत

अभिनवगुप्त के मत को उनके अनुवर्ती आचार्यों में से अधिकांश ने माना है । नजय का मत एक प्रकार से उनके ही मत का स्पष्टीकरण है ।

विभावेरनुभावैश्च सात्विकैर्व्यभिचारिभिः ।

जानीयमान स्वाद्यत्वं स्थायीभावो रसः स्मृतः ॥ — दशरूपक

अर्थात् स्थायी भाव, विभाव, सात्विक और व्यभिचारी-भावों द्वारा आस्वाद्य होकर रस बन जाता है । धनंजय का अर्थ है कि धनंजय ने ध्वजना को ननी चलाया है

और अभिनवगुप्त ने व्यञ्जना को मुख्यतया दी है।

रमयगाथर में इन मतों के अतिरिक्त कई और मतों का गया है उनमें से एक जो रज्जु के साँप की भाँति मिथ्या मानने वेदान्त में सम्बन्ध रखता है, विशेष रूप से उल्लेखनीय है। रस की शुक्ति (सीप) में रजत (चाँदी) की भ्रान्त-अनभूति के आधार पर अन्य मत विशेष उल्लेखनीय नहीं हैं।

समन्वय एवं निष्कर्ष

भट्टलोल्लट और श्री गङ्गुक दोनों ही अनुकायों को विशेष प्रदान करते हैं। ये लोग रस की लौकिक विषयगत स्थिति को लाते हैं और साधारणीकरण के लिए जो लौकिक आधार चाहिए उस सकेत करते हैं। भट्टलोल्लट के मतानुसार नट में दुष्यन्तादि की आरोप किया जाता है और श्रीगङ्गुक के अनुसार उसमें अनुमान स्थित है। आरोप निराधार भी हो सकता है किन्तु अनुमान में किंचित आधार है। इन दोनों की देन इनकी ही है कि ये लोग कल्पना को नितान्त मिथ्या होने से बचाए रखते हैं। वे आजकल के उपन्यासों के कल्पित पात्रों की कुछ कठिनाई ही से कर सके हैं। कल्पना का जो वास्तविक आधार है उसकी ओर वे सकेत अवश्य कर देते हैं।

यद्यपि साधारणीकरण की मूल भावना की क्षीण झलक नट के अनुपात (नट दुष्यन्त का साधारण राजारूप में अनुकरण करता है दुष्यन्त को नहीं जानता नहीं) रहती है तथापि इस मिथ्यात्व को पूर्ण विकास देने का भट्टनायक को है। भोजकत्व में सामाजिक के कर्तव्य की ओर सकेत है और उसके रस के मूल अर्थ 'आस्वादत्व' की भी सार्थकता हो जाती किन्तु उन्होंने सामाजिक ऐसे किंगी गुण का सकेत नहीं किया, जिसके सामाजिक में 'भोजकत्व' की सम्भावना रहती है। इस कमी को अभिनव ने पूर्ण किया है। उसने यह भी स्पष्ट कर दिया है कि सामाजिक अपनी आस्वाद लेता है। बिभावादि का वर्णन उसे जाग्रत करता है। व्यञ्जनाभ्यापार की प्रधानता बनलाकर अभिनवगुप्त ने छानि और पाठ

भावायं चार्जनक मत धार

उत्पत्तिवाद

भट्टलोचन
मीमांसक

या
आरोपवाद

मूल रूप से अनुकार्यों में रहता है
नटादि अनुकर्त्ताओं में आरोप होता है
गोण रूप से सामाजिकों में अनुकरण के

कार्य-कारण-भाव
उत्पत्ति

चमत्कार से

नट के अनुभाषादि द्वारा अनुकार्यों

गम्य-गम्यक-भाव

में अनुमय, गोणरूप से सामाजिकों में
अथवा अनुभाष्य-अनु-
करण के चमत्कार से । नट और अनुकार्य मापक-भाव ।

अनुमिति

का चित्ररत्न न्याय में सादान्वय मानते

है अभिधा भावकत्व द्वारा आलम्ब्यनादि भोग्य-भोजक-भाव भुक्ति (आस्वाद)

साधारणीकृत होकर सामाजिक के भोग का

विषय बनते है (भोजकत्व)

व्यजनावृत्ति द्वारा (भावकत्व और भोजकत्व

अनावश्यक) सहृदय सामाजिक में स्थायी श्रृंगार-मयजक-भाव अभिव्यक्ति

भावों के सुस्कारों की विभावादि के

योग से अभिव्यक्ति जिस प्रकार जल

के योग से मिट्टी की व्यवस्त गंध व्यक्त

हो जाती है ।

श्री शङ्कर

नैयायिक

अनुमितिवाद

भट्टनायक

साहचर्यादौ

भुक्तिवाद

अभिनव गुप्त

वैदाली

अभिव्यक्तिवाद

को महत्व प्रदान किया है। व्यंग्यायं उसके बोधक की अपेक्षा रहता है।

काव्य का रस तो काव्यगत विभावादि द्वारा उद्बोधित एवं रसोद्दिष्ट विमुक्त, सतोद्युक्त-प्रधान, आत्मप्रकाश से जगमगाते हुए सहृदय के वाञ्छित स्थायीभाव का आस्वादजन्य आनन्द है। व्यक्तिगत-संस्कार साधारण होकर 'टाइप' या गाँवे बन जाते हैं। 'टाइप' व्यक्ति और साधारण के ही की चीज है। इन साँचों से मिलने के कारण अक्षण्ड चिन्मय आत्मप्रकाश भी शृंगारादि के भेद दिखाई पड़ते हैं। वह आनन्द फैलता है, वित्त से भरा कर लेता है इसी कारण रस कहलाता है।

साधारणीकरण

काव्य में साधारणीकरण एक पारिभाषिक शब्द के रूप में प्रयुक्त होता है। काव्य के पठन श्रवण वा नाटकादि के दर्शन में जो हमें एक अलौकिक अनुभव होने लगता है उसका आविर्भाव साधारणीकरण द्वारा होता है। स्थिति में यह स्वाभाविक जिज्ञासा हो सकती है कि साधारणीकरण क्या किसका साधारणीकरण होता है, कैसे होता है इत्यादि। इन जिज्ञासाओं के समाधान प्रस्तुत करने का प्रयास संस्कृत-हिन्दी-आचार्य अद्यावधि करते हैं। नीचे की पंक्तियों में हम इस विचार-प्रवाह का क्रमिक विश्लेषण ऐतिहासिक-सैद्धान्तिक दृष्टि से प्रस्तुत कर रहे हैं।

हमारा लौकिक अनुभव क्षणिक एवं देश-काल से आबद्ध होता है। किन्तु हम उससे सन्तुष्ट न रहकर उसे व्यापक और स्थायी बनाना चाहते हैं। और इस उद्देश्य-सिद्धि में काव्य (व्यापक अर्थ) में बड़ा ही उपादेय सिद्ध होता है। उसका आश्रय लेकर हम अपना आत्म-विस्तार देश-काल-पात्र की क्षुद्र-सीमाओं से मुक्त होकर कर पाते हैं और व्यापक आनन्दानुभव में समर्थ हो पाते हैं। स्पष्ट है कि इस आनन्दानुभव के लिए हमें कई बन्धनों के ऊपर उठना पड़ता है। विज्ञान में त्रिम प्रवृत्ति द्वारा हम 'विशेष' से 'सामान्य' की ओर जाते हैं उसी प्रवृत्ति के द्वारा काव्य में कवि अपनी विशिष्ट अनुभूति को व्यापक प्रदान करता है।

"मुग-दुग् के मूल ममत्व-परत्व की आनन्द-व्यापक भावना को दूर करने

ए ही साहित्य में 'साधारणीकरण' का विधान होता है ।"

'साधारणीकरण' शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग 'भुक्तिवाद' के संस्थापक आचार्य टनायक ने किया । रस-निष्पत्ति का विद्वलेषण करते हुए उन्होंने कहा कि रस में तीन प्रकार की क्रियाएँ होती हैं - १- अभिधाक्रिया, २- भावकत्व भोजकत्वक्रिया । इनमें अभिधा क्रिया के द्वारा हम काव्य के शब्दार्थ में चित होने हैं एवं भावकत्व क्रिया के द्वारा महदय के हृदय-स्थित स्यादिभाव विभावादि का साधारणीकरण हो जाता है । तत्पश्चात् 'भोजकत्व' व्यापार साधारणीकृत विभावादि का रस के रूप में 'भोग' होता है । मूढटनायक के वात् आचार्य अभिनव गुप्त ने साधारणीकरण को और पञ्चमूलक में सर्व-रस रसने की चेष्टा की, तदुपरान्त अन्य साहित्य मनोपियो ने अपने-अपने धारों को व्यक्त किया ।

हिन्दी में 'साधारणीकरण' पर विचार करने वालों में वर्तमान आलोचकों सर्वश्री डा० दयामधुसूदन दास, आचार्य रामचन्द्र शुक्ल एवं डा० नगेन्द्र प्रमुख । डा० दयामधुसूदन दास ने आचार्य केशव प्रसाद मिश्र का अनुकरण करते ए 'साधारणीकरण' का विद्वलेषण 'योग की मधुमती-भूमिका' के आधार पर किया है । उनके विस्तृत विवेचन का मार्ग इस प्रकार है "योगी की मधुमती भूमिका में जो आनन्दमयी स्थिति रहती है, वैसी स्थिति में जीवन-यापन की समता प्रतिभांगाली कवियों में स्वभावतः हुआ करती है । काव्य के सहृदय मध्येताओं का कवियों की तादृश अनुभूति से तादाम्य प्राप्त करना ही 'साधारणीकरण' है ।

डा० साहब पर आचार्य विद्वनायक का स्पष्ट प्रभाव है । आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने साधारणीकरण का विद्वलेषण करते हुए कहा -

'साधारणीकरण' का अभिप्राय यह है कि पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्ति या वस्तुविशेष जाती है, वह जैसे काव्य में वर्णित वाक्य के भाव का आलम्बन होती है, वैसे ही एक सहृदय पाठक या श्रोता के भाव का आलम्बन हो जाती है । तात्पर्य यह कि आलम्बन-रूप में प्रतिष्ठित व्यक्ति समान प्रभाव वाले कुछ धर्मों की प्रतिष्ठा के कारण सबके भावों का आलम्बन हो जाता है ।"

आचार्य दुकल के उक्त आशय का विश्लेषण किया जाय तो निम्नलिखित बातें स्पष्ट होती हैं -

१- सहृदय पाठक या श्रोता के भाव का साधारणीकरण होता है।

२- उसका आश्रय के साथ तादात्म्य सम्बन्ध हो जाता है।

३- आलम्बन रूप में प्रतिष्ठित व्यक्ति में समान प्रभाव बाने का ऐसे धर्मों की प्रतिष्ठा होती है, जिसके कारण वह सहृदय पाठक का आनन्द बन सके।

इस प्रकार आचार्य दुकल ने जहाँ प्रथम दो सूत्रों में प्राचीन संस्कृत शास्त्रों की एतद्विषयक मान्यताओं का समाहार प्रस्तुत किया है, वहीं अन्तिम सूत्र में समान प्रभाव वाले कतिपय धर्मों का निर्देश कर कवि-कर्म की साधारणीकरण में परिलक्षित होने वाले 'व्यक्तिवैचित्र्यवाद' की ओर ध्यान दिया है।

डा० नगेन्द्र ने विभावादि को कवि की मानसी-सृष्टि मानते हुए विषय-महत्त्व को नगण्य रक्खा है और कवि की अनुभूति का 'साधारणीकरण' माना है। इस वाक्य खण्ड का अर्थ यदि सहृदय पाठक-श्रोता के रसवादित स्वाधीनता की अनुभूति रूप में रूपान्तरण है, तब तो भाग्य है अन्यथा भ्रामक।

सारांश यह कि देश के सम्बन्ध में व्यापकता और काल के शाश्वतता, हमारी आत्मा की सहज प्रवृत्ति है। साधारणीकरण साहित्य अपने देश-काल के सीमित ज्ञान को विस्तृत करता हुआ, ममत्व-परत्व की भावना को दूर कर देता है। साधारणीकरण में यही मूल कार्य करता है। कुछ आचार्य विभावों का साधारणीकरण और आश्रय से तादात्म्य की बात करते हैं, इसमें आचार्य रामचन्द्र दुकल मुख्य है। कुछ आचार्य सम्बन्धों की स्वतन्त्रता पर बल देते हैं। कुछ की मान्यता है कि श्रोता या पाठक के हृदय का साधारणीकरण होता रहा है और कुछ आचार्य कवि की आन्तरिक अनुभूति का साधारणीकरण मानते हैं। पाश्चात्य विद्वानों में 'बूचर' आलम्बनत्व धर्म का साधारणीकरण मानते हैं। वास्तविकता यह है कि कवि, पाठक, दर्शक, सम्बन्ध एवं भाव सभी का साधारणीकरण होता है।

‘तत्त्वानुसंग’ से काव्यानुशीलन का अभ्यास बढ़ता है, भाव नादाभ्य-
 की वृद्धि होगी है, सार्वत्रिक रसि का अभ्यास होता है, मनोवेगों का
 होता है और विम्बु मन्त्र को गगान्धर्व अनुभूति होने लगती है ।

औचित्य सम्प्रदाय

‘औचित्य’ निदान के प्रतिपादक आचार्य ‘धेमेन्द्र’ माने जाते हैं । जहाँ
 औचित्य का प्रश्न है, सामान्याचार्य भग्न में लेकर आनन्दवद्धन एवं अभिनव
 आदि आचार्यों ने भी इनके महत्त्व को स्वीकार किया है । यद्यपि भग्न
 रामह ने ‘औचित्य’ शब्द का स्पष्ट प्रयोग नहीं किया, किन्तु ~~कवि~~ मता
 पर की है । सर्व प्रथम दण्डी ने ‘गुण’ शब्द का ‘औचित्य’ अर्थ लिया है
 स्पष्ट रूप में कप्रीक नरेण यशोवर्धन ने अपने ‘रामाभ्युदय’ नाटक में
 ‘चय’ शब्द का प्रयोग किया है । आलवारियों में रट्ट ने ‘काव्यालकार’ में
 ‘चय’ का प्रयोग किया है और औचित्य तत्त्व का विदलेषण भी किया है ।
 उस से पूर्व आचार्य आनन्दवद्धन ने काव्य के विभिन्न अंगों में ‘औचित्य’ शब्द
 व्यापक माँमासा प्रस्तुत की है ।

चित्य की परिभाषा तथा स्वरूप

‘औचित्य’ शब्द की व्युत्पत्ति है—

‘उचितस्य भाव औचित्यम्’

अर्थात् उचित के भाव का नाम औचित्य है । औचित्य का तात्पर्य उचित
 यें, उचित व्यवहार या उचित आचरण है । किन्तु काव्य के प्रसंग में इसका
 काव्यांगों की उचित योजना से है । इस प्रकार भाव, रस, भाषा, अलकार
 वि, गुण, शब्द-शक्ति आदि सभी काव्य तत्वों में उचित सामञ्जस्य का रखना,
 औचित्य है । आचार्य धेमेन्द्र ने औचित्य की यह परिभाषा की है —

उचित प्राहुराचार्या मदुस किल यस्य यत् ।

उचितस्य च यो भाव तदौचित्यं प्रचक्षते ॥

अर्थात् जो वस्तु जिसके मदुस हो, उसको उचित कहते हैं, और उचित का
 भाव ही ‘औचित्य’ कहा जाता है । जिस प्रकार शरीर में सौन्दर्य का सर्वोपरि
 हत्व है, आन्तरिक और बाह्य, दोनों दृष्टियों से जो व्यक्ति सुन्दर होता है

उसी का सौन्दर्य पूर्ण-प्रतिष्ठा का विषय होता है। इसी प्रकार का क्षेत्र में भी भाव-पक्ष और कला-पक्ष का समुचित सौन्दर्य अपेक्षित होता है, उसमें वास्तविक सौन्दर्य आ पाता है। यदि किसी का एक हाव बढ़ा को छोटा है तो वह उसके सौन्दर्य में बाधक होगा। इसी प्रकार काव्य के भी यदि कलापक्ष प्रबल है और भावपक्ष दुर्बल है, तो काव्य में वास्तविक सौन्दर्य नहीं आ सकता। अतः दोनों में उचित सामंजस्य अपेक्षित होता है, उचित ढंग, उचित स्थान पर विन्यस्त वस्तु ही सौन्दर्य-जनक होती है। जैसे दूर गुण भी जबगुण बन जाते हैं। उदाहरणार्थ हार की शोभा गले होती है, पैर में नहीं। इसी प्रकार काव्य के क्षेत्र में भी रस, अलंकार का औचित्य पूर्ण विधान सौन्दर्योत्पादक होता है। उदाहरणार्थ भृंगार साथ माधुर्य गुण ही अनुकूल होगा 'ओज गुण' नहीं।

इस प्रकार 'औचित्य' वह विवेक बुद्धि है, जो सत् और असत् में विवेक प्रक्रिया को पुष्ट करती है। क्षेमेन्द्र ने काव्य के क्षेत्र में अनेक प्रकार के औचित्य का विस्तृत उल्लेख किया है। जिसके अन्तर्गत प्रबन्ध-औचित्य, प्रकरण-औचित्य, पद-औचित्य, प्रत्यय-औचित्य आदि आते हैं। इस प्रकार क्षेमेन्द्र का यह सिद्धांत व्यवस्थापक है। उद्भावक नहीं। जिस औचित्य को आनन्दवर्द्धन ने विवेक का विषय बनाया, अभिनवगुप्त ने जिसकी व्याख्या की क्षेमेन्द्र ने उसी का स्वतंत्र 'काव्य-सिद्धान्त' घोषित कर दिया। क्षेमेन्द्र के पश्चात् मम्मट आचार्यों ने औचित्य को दोषाभाव के रूप में मान्यता दी और इसकी सत्ता समाप्त कर दी। हिन्दी आचार्यों ने तो इस सिद्धांत की ओर नहीं दिया। वास्तव में औचित्य के इस नकारात्मक रूप की अपेक्षा स्वीकारात्मक रूप की आवश्यकता है।

अन्ततः काव्य सम्बन्धी पद सम्प्रदायों के विवेचन से यह निष्कर्ष निकलता है कि रस सम्प्रदाय, ध्वनि सम्प्रदाय और औचित्य सम्प्रदाय का सम्बन्ध के आन्तरिक पक्ष में है, इन सब का प्रतिनिधित्व 'रस सिद्धांत' करता है। अलंकार सम्प्रदाय, वक्रोक्ति एवं रीति-सम्प्रदाय का सम्बन्ध बाह्य पक्ष में है, जिसका प्रतिनिधित्व 'अलंकार-सम्प्रदाय' करता है। इस

वाच्य-सम्प्रदाय और उस सम्प्रदाय की वाच्यतात्मक कृपणा में 'सम सम्प्रदाय' शब्दों का अर्थ अलग हो जाता है। क्योंकि सम की वाच्यता मानने में तो वे वाच्यता-व्यवहारिक सम्प्रदाय भी सम्भव सिद्ध हुआ है, और और दोनों पक्ष में सम्भव है। जो सम के सम्प्रदाय मौल्य-सम्प्रदाय मात्र माने लक्ष्य है। जो किना लक्ष्य के केवल वाच्यता मान का विषय बन जाती है किना वाच्यता के लक्ष्य तक बन जाता है, और दोनों प्रकार किना सम के वाच्यता मान माने जाते हैं। और किना व्यवहारों के सम की मौल्यतात्मक कृति नहीं हो जाती। इस प्रकार दोनों पक्षों में समन्वय की आवश्यकता सम्भव, इसी बात की ध्यान में रखकर आचार्य विद्वनाय ने समात्मक में की 'वाच्य' माना है। इस परिभाषा में सम की प्रधानता तो स्पष्ट है ही न, 'वाच्य' शब्द के द्वारा वाच्य के बड़ा पक्ष या भी मौल्यतात्मक रूप में प्रतीत होता है।

काव्य 'वाङ्मय' का प्राण है। जिस प्रकार प्राण के बिना प्राणी अवयवों और रूपाकार के होते हुए भी निर्जीव और कान्ति होन होता है, प्रकार काव्य से विरहित वाङ्मय सर्वथा निष्प्रभ और लावण्यहीन होता है। श्रीमद्भागवत में ब्रह्मा जी की बन्दना 'आदि कवि' के अभिधान से मिलती साहित्य में 'कवि' शब्द प्रतिभाशाली, वर्णन-निपुण और रचनाकार के अर्थ मिलता है। सस्कृत के शास्त्रीय ग्रन्थों में उसका इसी अर्थ में प्रयोग पाया जाता है।

काव्य शब्द 'कवि' शब्द से ही व्युत्पन्न हुआ है। जैसा कि अमरसिंह ने 'ध्वन्या लोक' की 'लोचन' टीका में "कवनीय काव्यम्" लिखकर नाम की व्याख्या की है। विद्याकार ने अपनी एकावली टीका में—
'कवयति इति कवि तस्य कर्म काव्यम्' लिखकर काव्य की व्याख्या की।

काव्य और साहित्य

वैसे तो सस्कृत के काव्य शास्त्रीय ग्रन्थों में काव्य प्रयोग साहित्य के अर्थ में किया गया है। किन्तु दोनों शब्द भिन्नार्थक हैं साहित्य काव्य की अपेक्षा अधिक व्यापक अर्थ-वाचक है। इसे हम 'वाङ्मय' का पर्यायवाची शब्द कह सकते हैं। 'साहित्य' शब्द की सर्वप्रसिद्ध व्युत्पत्ति है "सहितयोः सङ्गर्भेण भावः साहित्यम्"—

अर्थात् शब्द और अर्थ के सार्थक समन्वय-विधान को साहित्य कहते हैं। साहित्य उग रचना को कहते हैं, जिसमें शब्द और अर्थ की परस्पर मनोहारिणी स्थिति रहती है। उपर्युक्त परिभाषा के भाव को हम शब्दों में रचना कहेंगे कि—'साहित्य' शब्द और अर्थ का सुसमायोजन करना होता है। उपर्युक्त परिभाषा से स्पष्ट है कि साहित्य की परिभाषा

में शिल्प और व्यंग्य है ।

काव्य मूल का प्रभाव साहित्य की अनेक शाखाओं अर्थात् साहित्य मङ्गलित साहित्य तक अनेक में फैला है । साहित्य में काव्य का साहित्य के स्वभाव मन्त्र में निहित विरचना होना गती है । संस्कृत-साहित्यशास्त्रों की परिभाषा पर यदि हम विचार करें तो स्पष्ट हो जायगा कि उन्होंने काव्य पर दृष्टि में विचार किया—एक काव्य के शरीर की दृष्टि में दूसरे काव्य आत्मा (प्राण) की दृष्टि में । काव्य के शरीर में सम्मिलित मन दो भागों विभक्त किए जा सकते हैं—एक सन्दर्भित-सम्बन्धी और दूसरा सन्द और उभयनिष्ठ सम्बन्धी । सन्दर्भित काव्य का रहना है—

‘ओर्णामिहन्तु सन्दर्भायैव सम्बन्ध’

इस सीमा-मध्य में सन्द और अर्थ का अस्वाभाविक सम्बन्ध भिन्न होता है । अतएव काव्य की सन्दर्भित रहने में उसकी अर्थनिष्ठता स्वयं प्रकट हो गी है । सन्दर्भायैव काव्य में सन्द और अर्थ की व्यामिश्रवृत्ति में सम्बन्ध मानने है ।

काव्य की आत्मा के सम्बन्ध में प्राचीन साहित्यशास्त्रों में बड़ा मतभेद है । कुछ रस की कुछ अलंकार की कुछ औचित्य की कुछ रीति की कुछ शक्ति की और कुछ ध्वनि की काव्यात्मा मानने हैं । इस प्रकार काव्य के लक्ष को लेकर संस्कृत में विभिन्न सम्प्रदाय बन गये ।

१. रस सम्प्रदाय २. अलंकार सम्प्रदाय ३. ध्वनि सम्प्रदाय ४. रीति सम्प्रदाय ५. औचित्य सम्प्रदाय ६. शक्ति सम्प्रदाय ।

इन सम्प्रदायों का प्रभाव काव्य परिभाषाओं पर भी पड़ा । अतः संस्कृत शास्त्रों की विभिन्न काव्य परिभाषायें प्रस्तुत की जा रही हैं—

संस्कृत के विद्वानों द्वारा की गई काव्य की परिभाषाएँ

१. अग्नि पुराण—

मधेपाद् वाक्यमिष्टार्थव्यवच्छिन्नापदावली ।

काव्य स्फुरदलङ्कारगुणवद् दोरवज्रितम् ॥१॥

अर्थात् जिस रचना में अभिलिखित अर्थ को व्यक्त करने वाले सक्षिप्त वाक्य

हो, पदावली उनसे युक्त हो, अलंकार स्पष्ट हो, गुण हो और दोष न हो काव्य कहते हैं ।

इस परिभाषा में काव्य के भावपक्ष एवं कलापक्ष स्पष्ट हैं, कि स्पष्ट नहीं है ।

२ भामह—अलंकारवादी आचार्य भामह की परिभाषा इस प्रकार है—
'शब्दाधौ सहितौ काव्यम्' अर्थात् शब्द और अर्थ का साहचर्य काले यह परिभाषा व्याख्या की अपेक्षा करती है, अस्पष्ट एवं अपूर्ण मानी गई ।

३ बण्डी—'शरीर तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली'
अर्थात् अभिलषित अर्थयुक्त पदावली को काव्यशरीर कहते हैं । इस भाषा में भी काव्य की आत्मा की ओर ध्यान नहीं दिया गया । केवल शरीर ही तो सर्वस्व नहीं है ?

४. वामन—'रीतिरात्मा काव्यस्य'
अर्थात् रीति काव्य की आत्मा है । आलोचना की दृष्टि में रीति सम्बन्ध शैली तक से है और शैली काव्य की आत्मा नहीं है, अतः यह परिभाषा भी त्याग्य है ।

५ मम्मट—'तददोषी शब्दाधौ समुपावनलकृती पुनः क्वापि ।'
अर्थात् मुख्य दोषरहित, समुपानुसृत शब्दार्थ काव्य है, यदि कहो अलंकार न हो, तब भी काव्यत्व में कोई बाधा नहीं पड़ती । इस परिभाषा में 'रस' स्पष्ट नाम तो नहीं आया, किन्तु उक्त सभी तत्त्व गौण हैं, अतः रस ही प्रधान स्वतः सिद्ध हो जाती है ।

६ विश्वनाथ—'वाक्य रमात्मक काव्यम्' (सा० दर्पण)
अर्थात् रमात्मक वाक्य काव्य है । यह परिभाषा पूर्ण तो है, किन्तु 'रम' शब्द स्वव्याख्या की अपेक्षा रगता है ।

७ अथर्व—निर्दोषा लक्षणवती सरोतिर्मुणभूयिता ।
सालंकार रमानेक वृत्ति बाह्य काव्यनामभाक् ॥
अर्थात् काव्य वह रचना है, जिसमें दोष न हों, लक्षणों में पूर्ण हो, तब, अलंकार रम तथा अन्य वृत्तियाँ भी हों । इस परिभाषा में रस

के भावपक्ष एवं कलापक्ष दोनों का समन्वय किया है, अतः यह परिभाषा सत्य के निकट है ।

८. पंडितराज जगन्नाथ—‘रमणीयार्थं प्रतिपादकः शब्दः काव्यम् ।’

(रस गंगाधर)

अर्थात् रमणीय अर्थ के प्रतिपादक शब्द को काव्य कहते हैं । यह परिभाषा सत्य संगत है, क्योंकि इसमें ‘रमणीय’ शब्द अनेक विनोदनाओं से परिपूर्ण है ।

९. आनन्दचन्द्र—‘काव्यस्यात्मा ध्वनिः ।’ (ध्वन्यालोक)

अर्थात् ‘ध्वनि’ काव्य की आत्मा है । विचारणीय है कि क्या ध्वनिविहीन ही काव्य नहीं कहला सकता ।

१०. कुम्भकर्ण—शब्दाधीन सहितौ वक्त्र कवि व्यापार गालिनी ।

वक्त्रे ध्वनितौ काव्य तद्विदाह्लादकारिणी ॥

अर्थात् वक्त्रकवि व्यापार युक्त शब्दाधीन काव्य है, जो बन्धनयुक्त हो । यहाँ ‘वक्त्र कवि व्यापार’ व्याख्या की अपेक्षा करता है, अतः यह परिभाषा भी स्पष्ट है ।

क्षेप में संस्कृत आचार्यों की परिभाषाओं में पंडितराज जगन्नाथ की परिभाषा अधिक मान्य है ।

उपर्युक्त परिभाषाओं का प्रभाव हिन्दी वाक्याचार्यों पर भी पड़ा है ।

हिन्दी के प्राचीन आचार्यों द्वारा की गई परिभाषायें
परिभाषा

हिन्दी के प्राचीन आचार्यों ने काव्य की परिभाषा देने समय प्रायः संस्कृत आचार्यों की परिभाषाओं का छायानुवाद-साकर दिया है । मम्मट की परिभाषा की पुनरावृत्ति चिन्तामणि ने की है ।

सं०— मग्न अलङ्कार सति दोषरहित जो होई ।

शब्द अर्थ बागे बहिन है विबुध बहिन सब बोई ॥

गोविन्द के प्रसिद्ध आचार्यों की काव्य परिभाषा इस प्रकार है ।

अग्रे में अद्भुत मुग्ध मदन, शब्द अर्थ बहिन ।

यह लज्जन में बिया समस्त संय बहिन । —बुलबुल मिथ

सबद जीव तिहि अरथ मन रसमय मुजस तरीर ।

चलत वहे जुग छन्द गति अलकार गम्भीर ॥ —श्रीर्ष

शब्द अर्थ बिन दोष मुन, अलकार रस वान ।

ताको काव्य बखानिए थीपति परम मुजान ॥ —श्रीर्ष

इस प्रकार रीतिकालीन विद्वानों ने शब्द और अर्थ पर अधिक बल प्रदान करने के साथ-साथ रम-अलकार तथा गति को भी ध्यान में रखा है।

आधुनिक विद्वानों द्वारा की गई परिभाषाएँ

आधुनिक युग के हिन्दी विद्वानों द्वारा दी गई काव्य-परिभाषाओं में अंग्रेजी और संस्कृत दोनों में पाई जाने वाली परिभाषाओं की छाया दिखा पड़ती है। आधुनिक आचार्यों में महावीरप्रसाद द्विवेदी अग्रगण्य हैं। उन्होंने 'काव्य और कविता' शीर्षक में लिखा है—

‘जब मनोभाव शब्दों का रूप धारण कर लेते हैं, तब वही कविता कहलाने लगते हैं, चाहे वह पद्यात्मक हो या गद्यात्मक।’

महावीरप्रसाद द्विवेदी की इस परिभाषा में कुछ शब्द मिल्टन की राम परिभाषा से लिए जाते हैं।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने ‘कविता क्या है’ शीर्षक में इस प्रकार लिखा है—‘जिस प्रकार आत्मा की मुक्तावस्था ज्ञान-दशा कहलाती है उसी प्रकार हृदय की मुक्तावस्था रस दशा कहलाती है। हृदय की इसी मुक्ति को साधन के लिए वाणी जो शब्द विधान करती आई है, उसे कविता कहते हैं।’

इस प्रकार शुक्ल जी ने रसतत्त्व को प्रमुखता प्रदान की है।

जयशंकरप्रसाद काव्य को आत्मा की मूल ‘सकल्पात्मक अनुभूति’ मानते हैं। उन्होंने कहा—

‘आत्मा की मनन शक्ति की वह असाधारण अवस्था जो श्रम सत्य को अपने मूल चारुत्व में ग्रहण कर लेती है, काव्य में मूल सकल्पात्मक अनुभूति बन जायेगी, कदाचित् प्रसाद और भवभूति दोनों ही ‘बृहदारण्यकोपनिषद्’ से प्रभावित न रहें हों, पर उपनिषदों के प्रकाण्ड तो थे ही।’

महादेवी वर्मा ने एक स्थल पर लिखा है—‘कविता कवि विशेष की शक्ति

काव्य का चित्रण है और वह चित्रण इतना ठीक है कि उसने बंसी जो भाव-
पूर्ण किन्तु दुर्गम व हृन्त में आविर्भूत होती है ।' इसमें साधारणोक्ति की
शक्ति की लक्ष्य बनाया गया है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी विद्वानों में प्रचलन रूप में दो वर्ग दिखाई
देते हैं—एक जो कह जिस पर पाश्चात्य काव्य स्वल्प-निष्पन्न का प्रत्यक्ष
सम्बन्ध दिखाई पड़ता है दूसरे वह जो भारतीय काव्य सम्बन्धी मन का अनु-
पाती है । प्रथम वर्ग के प्रतिनिधि जगन्नाथप्रसाद द्विवेदी माने जाते हैं तथा
द्वितीय और मुख्य द्वितीय वर्ग के प्रतिनिधि माने जाते हैं । अब काव्य के
साम्प्रदिक स्वभाव की समझने के लिये हमें भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य-लक्ष्यों
का अध्ययन करना चाहिए ।

हम प्रकार उपर्युक्त परिभाषाओं का अध्ययन कर हम निम्नलिखित निष्कर्षों
पर पहुँचते हैं—१-हिन्दी गीतिकाव्यीय भाषाओं ने समस्त भाषाओं की उक्तियों
का निष्पन्न निष्पन्न किया है । उनके मौलिक चिन्तनों का स्फुलित वही
नहीं दिखाई पड़ता ।

२-आधुनिक विद्वानों ने यद्यपि अधिकतर पाश्चात्य विद्वानों के विचारों
को प्रतिध्वनित करने का प्रयास किया है, परन्तु फिर भी मौलिक चिन्तन का
उत्प्रेषण दिखाई पड़ता है ।

पाश्चात्य विद्वानों की काव्य सम्बन्धी परिभाषाएँ

पाश्चात्य विद्वानों ने भी काव्य के सम्बन्ध में बहुत कुछ लिखा है । ये अन्य
कलाओं के सदृश कविता को भी अनुकूल मानते हैं । एरिस्टाटिल ने उसे
छन्दोबद्ध अनुकूलि कहकर परिभाषाबद्ध किया है । होरेस ने 'आर्टे आफ पोएट्री'
नामक रचना में कवि-तम को चित्रकार के कार्य सदृश कहा । सेकमपीयर ने
कविता को कल्पना की दुहिता व्यक्तित्व कहा है । वह सर्वत्र न काव्य में कल्पना
के स्थान पर 'भावना' को महत्व दिया है ।

"Poetry is the spontaneous overflow of powerful feel-
ings. It takes its origin from emotion recollected in tranqui-
lity."

और आत्मन का विचार किया है ।

"It is not a cold intellect colored by feelings"

हार्नोल्ट ने कल्पना की कल्पना की भाषा कहा है ।

पाश्चात्य विद्वानों के उपर्युक्त मतों का यदि ध्यान्पूर्वक अध्ययन किया जाए तो हम देखेंगे कि उनमें कोई सम्बन्ध है । मध्य में उन्हें हम इस प्रकार विभक्त कर सकते हैं —

(कल्पनावादी) — १-वाक्य में कल्पना की प्रधानता-कल्पनावादी ।

(भाववादी) — २-वाक्य में भाव गम और मौनसंभाववादी ।

(मन्यवादी) — ३-वाक्य में मन्य और जीवन व्याख्या-मन्यवादी ।

(कलावादी) — ४-वाक्य में कला एवं चित्रादिगणितों शक्ति-कलावादी ।

इन वर्गों में भी हमें दो प्रकार के वर्ग दिखाई पड़ने हैं—एक तो वे जो कल्पना की जीवन में प्रवेश करने देना चाहते हैं दूसरे वे जो कल्पना को जीवन की ही अभिव्यक्ति या आलोचना मानते हैं । प्रथम द्वितीय और चतुर्थ वर्ग तो कलावादी वर्ग के अन्तर्गत रहने जानते हैं और तृतीय वर्ग जीवन में सम्बद्ध वर्ग माना जाता है ।

मध्य में पाश्चात्य विद्वानों में से किसी ने कल्पना तत्त्व को महत्व दिया है, किसी ने भावतत्त्व को किसी ने बुद्धितत्त्व को और किसी ने शैलीतत्त्व को । वास्तव में सुन्दर वाक्य बही होगा जिसमें चाहे वा सुन्दर सामञ्जस्य विधान होगा ।

हम प्रचार वाक्य सम्बन्धी परिभाषाओं पर विचार करने में पता चलता है कि दोनों प्रकार के विद्वानों के मतों में बितनी विभिन्नता है । पाश्चात्य विद्वानों ने कला की प्रमुखता प्रदान की है । भारतीय विद्वानों ने उसके सम्भीर रूप को बरी-पता प्रदान की है । अन्त में हम 'मुलावगम' की समन्वित परिभाषा प्रस्तुत कर रहे हैं —

समन्वित परिभाषा

काव्य साहित्य का समानार्थी है । साहित्य जीवन और जगत के गत्यात्मक सौन्दर्य की वह भावमयी छाकी है, जिसके सहारे नित्य नवीन आनन्द और

कव्यान का विधान होता है। वाग्वर में ग्राह्य भी ज्ञान के गदून एकत्रा
गता है, त्रिगरी अभिधाक गच्छों में हो पाती है; इन्हीं गच्छों से त्रि
अभिधान दे दिये गये हैं, जो कभी काव्य तथा कभी ग्राव्य के नाम से जान्य
पाते हैं।

काव्य-परिभाषाओं का विश्लेषणात्मक वर्णन

परिभाषाएँ	समूह काव्यम	अपारभूत तत्त्व	हारा
१. शब्द और अर्थ मिलकर काव्य होना है। (बामन)	शब्द और अर्थ	+	+
२. दृष्ट अर्थ में विभूषित पद समूह ही काव्य शरीर है। (इण्डा)	पद समूह	दृष्ट अर्थ	+
३. काव्य शब्द गुण तथा अलंकार से संस्कृत शब्द तथा अर्थ के लिए ही प्रयुक्त होगा है। (बामन)	शब्द और अर्थ	गुण तथा अलंकार	+
४. गुण और अलंकारों में युक्त वाक्य ही काव्य है। (राजसेखर)	वाक्य	गुण तथा अलंकार	+
५. शब्द और अर्थ का मनोहर विन्यास साहित्य है जिसमें शब्द और अर्थ परस्पर इतने संतुलित हो कि न तो कोई न्यून हो और न कोई अधिक।	शब्द और अर्थ	मनोहर	+
६. वह शब्द और अर्थ जो दोष से रहित हो, गुण से मण्डित हो, भले ही कही अलंकार से शून्य हो, काव्य है। (मम्मट)	शब्द और अर्थ	दोष रहित गुण मण्डित	+

काव्य-परिभाषाओं का विश्लेषणात्मक परिचय

परिभाषाएँ	स्थूल माध्यम	आधारभूत माध्यम तत्व	लक्ष्य
‘भाषा के माध्यम से होने वाली अनुकृति काव्य है ।’ (अरस्तू)	भाषा	अनुकृति	+
काव्य वह अनुकरणात्मक कला है जिसका लक्ष्य शिक्षा देना और आनन्द देना है । (सिडनी)	+	अनुकरणा- त्मक	शिक्षा आनन्द
काव्य भावात्मक एवं विस्तृत भाषण के द्वारा प्रकृति की अनु- कृति है । जे० डेनिम	भाषण	भावात्मक अनुकृति	+
काव्य रचना का वह विशिष्ट प्रकार है जिसका तात्कालिक लक्ष्य ज्ञान प्राप्त करना न होकर प्रसन्नता प्रदान करना है । (बालरिज)	रचना	+	प्रसन्नता प्रदान करना
१. काव्य कल्पना और भावों की भाषा है । हेंबल्ट	भाषा	कल्पना और भाव	+
२. काव्य सर्वाधिक सुग्री एवं श्रेष्ठतम् हृदयों के श्रेष्ठतम् क्षणों का लेख-व्रीक्षा है । (दोली)	लेखा-व्रीक्षा	सुग्रीहृदय	+

॥ भावों की अभिव्यक्ति अभिव्यक्ति के रूप में ।

५. भावाभिव्यक्ति ॥ चमत्कार की योजना के रूप में ।

भावों की आधारभूमि के रूप में

भावनाओं का उच्च और विकसित विचारों के आधार पर ही होना है । जीवन में विविधस्थितियों जटिल परिस्थितियाँ आती हैं । ये परिस्थितियाँ विविध प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न करती हैं और धीरे-धीरे विचारों का रूप धारण कर लेती हैं । मनुष्य की पञ्चवीं अनुभूतियाँ और भाव-आगारों इन्हीं विचार-व्यक्त प्रतिक्रियाओं पर अव्यक्तित्व रहती हैं । कवि अपने काव्य का मूलन भी इन्हीं विचार या बुद्धि प्रेरित भावानुभूतियों के सहारे करते हैं । अतः विचार भावों की आधारभूमि बने जा सकते हैं । प्रोफे आदि कई विद्वानों ने कहा कि कवि कलाकार होता है । वह कल्पना को प्रमुख स्थान देता है । वास्तव में विचारात्मक निर्णय के पश्चात् उनके अनुरूप ही भावना का उदय होता है । विचार, भावना के मिश्रण से काव्योचित रूप धारण कर मरस हो जाते हैं, साथ ही भावना को मयन और क्रमबद्ध रूप प्रदान करने हैं ।

भावों को स्पष्टतर करने के लिए

काव्य-क्षेत्र में बुद्धि का दूसरा महत्वपूर्ण कार्य भावना को एक निश्चित और स्पष्ट रूप प्रदान करना है । कवियों में एक विशेष प्रकार की बौद्धिक प्रतिक्रिया उत्पन्न होती है, जिसके माध्यम से वे अपनी अनुभूतियों को व्यक्त करते हैं । विचार शक्ति के सहारे उच्चकोटि के कवियों की अभिव्यक्ति इतनी प्रभावाभिव्यक्त हो जाती है कि सहृदय पाठक उनकी अनुभूतियों का स्पष्ट चित्र-मा अनुभव करने लगते हैं । कवि की अभिव्यक्ति को सौन्दर्यशाली और प्रभावात्मक रूप विचार-शक्ति देती है

लेखक के दृष्टिकोण के स्वरूप-निर्माण के रूप में

प्रत्येक लेखक अपना एक विशेष दृष्टिकोण रखता है । उसकी प्रत्येक रचना में दृष्टिकोण की प्रतिच्छाया अवश्य मिलती है । वह अपने दृष्टिकोण को विचारात्मक रचि के अनुसार ही स्थिर करता है । उदाहरणार्थ प्रसाद-काव्य में उनका आदर्शवादी दृष्टिकोण व्यक्त होता है, अतः मन अमत् काव्यो

८. भाषा की स्पष्टता अभिव्यक्ति के रूप में ।

९. भावाभिव्यक्ति में चमत्कार की योजना के रूप में ।

भावों की आधारभूमि के रूप में

काव्यशास्त्र का उद्देश्य और विकास विभागों के आधार पर ही होता है । जीवन में विविधस्थितियों अतिष्ठ परिस्थितियों आती हैं । ये परिस्थितियाँ विविध प्रतिक्रियाएँ उत्पन्न करती हैं और धीरे-धीरे विभागों का रूप धारण कर लेती हैं । मनुष्य की पन्धरी अनुभूतियाँ और भाव-राग-द्वेष इत्यादि विभाग-मय प्रतिक्रियाएँ पर अव्यक्त रहती हैं । कवि अपने काव्य का सूत्रन भी इन्हीं विचारों या बुद्धि-प्रेरित भाव-अनुभूतियों के सहारे करते हैं । अतः विचार भावों की आधारभूमि बने जा सकते हैं । जोड़े आदि कई विद्वानों ने कहा कि कवि बलाकार होता है । वह कल्पना को प्रमुख स्थान देता है । वास्तव में विभागमय निरास के पश्चात् उनका अनुरूप ही भावना का उदय होता है । विचार, भावना के मिश्रण में वाद्योचित रूप धारण कर गरम हो जाते हैं, तब ही भावना को मधुर और क्रमबद्ध रूप प्रदान करते हैं ।

भावों की स्पष्टतर करने के लिए

काव्य-क्षेत्र में बुद्धि का दमन महत्वपूर्ण काव्य भावना को एक निश्चित और स्पष्ट रूप प्रदान करता है । कवियों में एक विशेष प्रकार की बौद्धिक प्रतिक्रिया उत्पन्न होती है, जिसके माध्यम में वे अपनी अनुभूतियों को व्यक्त करते हैं । विचार शक्ति के सहारे उच्चकोटि के कवियों की अभिव्यक्ति इतनी प्रभावशाली हो जाती है कि महदय पाठक उनकी अनुभूतियों का स्पष्ट चित्र-सा अनुभव करने लगते हैं । कवि की अभिव्यक्ति को सौन्दर्यशाली और प्रभावशाली रूप विचार-शक्ति देती है

लेखक के दृष्टिकोण के स्वरूप-निर्माण के रूप में

प्रत्येक लेखक अपना एक विशेष दृष्टिकोण रखता है । उसको प्रत्येक रचना में दृष्टिकोण की प्रतिच्छाया अवश्य मिलती है । वह अपने दृष्टिकोण को विचारात्मक रचि के अनुसार ही स्थिर करता है । उदाहरणार्थ प्रमाद-काव्य में उनका आदर्शवादी दृष्टिकोण व्यक्त होता है, अतः सत असत् काव्यो

अश्रित हैं ।

रिभाषा

भाव के स्वरूप को स्पष्ट कर उसे परिभाषाबद्ध करने का प्रयास अनेक आचार्यों ने किया । भावों का उदय अनुभूति से होता है । रामचन्द्र गुकल ने कहा है —

“नाना विषयो के बोध का विधान होने पर ही उनसे सम्बन्ध रखने वाली चिन्ता की अनेक रूपरा के अनुसार अनुभूति के जो भिन्न-भिन्न योग पगठित होते हैं, वे भाव या मनोविकार कहलाते हैं ।”

बाबू गुलाबराय—“साहित्य के ‘भाव’ मनोविज्ञान के भावों से भिन्न होते हैं । भाव मन के उस विकार को कहते हैं, जिसमें सुख-दुःखात्मक अनुभव के साथ कुछ क्रियात्मक प्रवृत्ति भी रहती है ।” मनोविकारों के शारीरिक, मानसिक या शारीरिक किसी भी क्रिया द्वारा प्रकट हो जाने पर ही भाव की मजा दी जाती है ।

अतः संक्षेप में कहा जा सकता है—भाव हमारे हृदय के वे उद्बुद्ध मनो-विकार होते हैं, जो जीवन और जगत के सम्पर्क में उत्पन्न होकर हमारे हृदय में प्रमुत्तावस्था में घनीभूत होते रहते हैं ।

भाव के पक्ष एवं भेद

पक्ष—भावना का सम्बन्ध मन से होता है, मन अन्तरात्मा की कार्य-कारिणी शक्ति है । इसी शक्ति के द्वारा परिचालित मनोविकार भावरूप में परिणित होते हैं । प्रधान रूप से भाव के सुख और दुःख, दो महत्वपूर्ण पक्ष होते हैं । इन दोनों के मध्य मध्यभावों का परिचालन होता है ।

भेद—भावों का सम्बन्ध मन की इच्छाओं से होता है । इच्छाएँ जनन् होती हैं, इन्हीं के अनुसार भाव भी जनन् होते हैं । स्थूल रूप में भावों के तीन मुख्य भाग किये जा सकते हैं—

१. इन्द्रियजनित भाव
२. प्रज्ञात्मक भाव
३. गुणात्मक भाव

इन्द्रियजनित भाव—इन्द्रियजनित भावों का सम्बन्ध स्थूल शरीर होता है। शरीर के माध्यम से ही अन्तरात्मा सर्वप्रथम अपनी क्रिया प्रकट करती है। वाह्य पदार्थों की अनुभूति भी सबसे पहले इन्द्रियों द्वारा होती है। इन अनुभूतियों से उत्पन्न भावों को ही इन्द्रियजनित भाव कहते हैं। इन भावों को ही 'सामान्य-भाव' भी कहते हैं।

प्रज्ञात्मक भाव—प्रज्ञात्मक भाव वे हैं, जो मन की अनुभव प्राप्त करने वाली शक्ति से सम्बन्ध रखते हैं। इन्द्रियजनित भाव मनः ध्यापार-शक्ति के प्रथम क्रिया का सद्यः प्राप्त प्रतिक्रिया है, किन्तु प्रज्ञात्मक भाव उस प्रतिक्रिया में पुष्ट ज्ञान का परिणाम है। दोनों प्रकार के भावों में यही अन्तर है। इन्द्रियजनित-भाव सीधे इन्द्रिय ज्ञान से प्राप्त होते हैं और प्रज्ञात्मक भाव भूत, भविष्य और वर्तमान के अनुभवों द्वारा उन इन्द्रियजनित भावों को पुष्टतर करते हैं। प्रज्ञात्मक भावों का सम्बन्ध भूत, भविष्य, वर्तमान के अधिक है। भविष्य को सोचकर चिन्ता का, भूत को सोचकर विषाद का भाव उत्पन्न होता है। साधारणतया काव्य में यही भाव संचारी भाव कहलाते हैं और कभी-कभी स्थायीभाव का भी रूप धारण कर लेते हैं।

गुणात्मक भाव—तीसरे प्रकार के भाव गुणात्मक भाव कहलाते हैं। भावों का सम्बन्ध मनोमुग्धकारी सौन्दर्य-बोध से होता है। किसी वस्तु के व्यक्तिके विषय में जानने की प्रवृत्ति मन में होती है। इस इच्छा को पूर्ण करने वाली वृत्ति 'प्रज्ञात्मक भाव' कहलाती है, किन्तु जब हम किसी वस्तु या गुणवान् व्यक्ति को देखते हैं, तो उसके प्रति मन में एक आदर्श की भावना उदित होती है। हम उसकी प्राप्ति करने या उसके अनुकूल होने की इच्छा करते हैं। इस भाव को 'सौन्दर्य-विवेकी-भाव' कहते हैं, जिसका गुणात्मक भावों से धनिष्ठ सम्बन्ध है। इन भावों को उद्दीप्त भावों की भी सत्ता दी जाती है।

भावानुभूति और रस

काव्य का लक्ष्य 'रस परिपाक' होना होता है। 'रस परिपाक' में काव्य का स्थान रखते हैं। भरत मुनि ने लिखा है—

'न भावहीनोऽस्मि नमो न भावो नम वक्ति' अर्थात् भावहीन नम नहीं होता
 नमहीन भाव नहीं होता । नम की निम्नलि भावा के विविध स्वरूपों के
 अभिव्यक्ति से होती है । "विभावानुभावव्यभिचारिण्यसमाहृत्यनिर्गति ।"
 नम मुनि के दस मूत्र में विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव आदि पाँच भाव
 ही विविध कहा गया है । भाव ही नम न टूट जाकर विभाव अनुभाव आदि
 नम प्राप्त रहते हैं । इन्हीं के उचित सम्मिश्रण से बाल्य में हृदय-सम्प्राप्ति
 से ही विभाव होता है । आत्मावस्था न हृदय सम्प्राप्ति और आत्मावस्था-सम्प्राप्ति की
 हीरका ही माना है । इस प्रकार भाव और नम परस्पर सम्बन्धित पद है ।
 नम ही नम हृदयस्थ या भावस्थ या मूत्र है । जिस बाल्य में यह मूल
 समान रहता है, वही श्रेष्ठ बाल्य होता है । नम हृदयस्थ या भावस्थ की
 प्राप्ति वक्तिता से होती है ।

शुक्ल आते हैं ।

सामञ्जस्यवादी वर्ग

‘क्रोचे’ सामञ्जस्यवादी था । उसने अपने दार्शनिक दृष्टिकोण से साहित्य की विवेचना की । उसका मत था कि प्रत्येक मनुष्य-जन्म से कवि है और कवि होने के बाद दार्शनिक होता है । कल्पना मन के सहज-स्वाभाविक प्रक्रिया है । इसी के सहारे अभिव्यञ्जना के साधन में ढलकर साहित्य और कविता में मूर्तियाँ निर्मित होती है ।

कल्पना के सम्बन्ध में सर्वमान्य मत

१. सभी विद्वानों ने ‘मूर्त-विधान’ करना कल्पना का आवश्यक व्यापक माना है । किन्तु यह मूर्त-विधान व्यावहारिक और साहित्यिक दो प्रकार का हो सकता है । कल्पना को शुद्ध साहित्यिक स्वरूप तथा उसको संकल्पित मानने वाले विद्वान् आदर्शवादी कहे जा सकते हैं तथा कल्पना के व्यावहारिक पक्ष पर विश्वास करने वाले यथार्थवादी कहे जा सकते हैं ।

२. सभी विद्वानों ने कल्पना को ग्राहक और विधायक दोनों माना है ।

साधारणतया किसी कवि की कल्पना-शक्ति का विवेचन करते समय ही कल्पना-शक्ति के निम्नलिखित मनोवैज्ञानिक पक्षों का विश्लेषण करना चाहिए-

१. कल्पना व्यापार के विधि स्तरो की व्यवस्था ।

२ स्मरण-शक्ति

३ कवि की सम्बन्ध भावना

४ कल्पना में भावों की प्रक्रिया

५ अन्त में उस कवि की कल्पना के महत्त्व पर प्रकाश डालने की क्षमता

कल्पना तत्त्व और रस तत्त्व

कल्पना का इतना विवेचन करने के पश्चात् हम रस तत्त्व से उसका सम्बन्ध है, उस पर विचार करना आवश्यक मानते हैं । भाव, रस के बिना रह सकता और रस भाव के बिना नहीं स्थिर रह सकता । रस मूल का स्वरूप-निरूपण करते हुए रस के अंग के रूप में विविध प्रकार के

वही लाए गये हैं। 'प्रतिभा' इन भावों को उत्पन्न करती है। ये भाव ही 'वृत्ति' को परिचालित कर रूप विधान करते हैं। अतएव इन रूप विधानों में रम्यता और रमात्मकता का होना अनिवार्य होता है। मन्त्र तो यह है कि रसा-विधि-विनिर्मित कोई भी चित्र नीरस नहीं हो सकता। कुछ पाश्चात्य विद्वानों ने तो इस बात को स्पष्ट करने के लिए 'कल्पना हों' अनन्त तक रह लाया है। इनमें स्पष्ट है कि पाश्चात्य 'कल्पना' तत्त्व का हमारे रस तत्त्व में कोई विरोध नहीं है। मन्त्रो-कल्पना को पहचान यही है कि उसमें रमात्मकता पूरी प्रतिष्ठा हो। रमात्मकता के अभाव में कल्पना न बल्लभकर बुद्धि का गणमगण कहीं आएगी। मन्त्रो-रचना का वास्तव में रस में कोई विरोध ही हो सकता।

तीसरी तत्त्व

काव्य का ही दो-तीस-समोस-भाषों की भूनें रूप प्रधान करने वाला मन्त्र है। 'दोरी' काव्य के शब्द रूप की अद्वैत करने के अतिरिक्त उसमें रस-रूप की भी प्रवृत्ति करती है। भाषों के पौरुष उत्पादन के रूप में हम रस मन्त्र करने में भी सहायक है। भाषा मौन्द्य की माधुर्यता धीमीगन मौन्द्य पर ही निर्भर है। मून्द्य दोरी के अभाव में भाषा का मन्त्र मौन्द्य ही विरुद्ध हो जाता है। भाषा के मन्त्र की मूढ भावनाओं और रसनिष्ठ के अनुसार धीमी अथवा विनिष्ट भव-रस मन्त्र है। मून्द्य रूप में दोरी के दो मन्त्र हैं। एक धीमी-रस मन्त्र और दूसरा मन्त्र मन्त्र या मन्त्र अन्तर्गत और मन्त्र काव्य। पाश्चात्य और प्राच्य विद्वानों द्वारा विवेक विवेचन का सम्पूर्ण अध्ययन करने के लिये दोरी के विनिष्ट प्रवृत्ति मन्त्र का अध्ययन आवश्यक है—

धीमी के पक्ष

'मन्त्र' न ही ही मन्त्र

मन्त्र मन्त्र मन्त्र

मन्त्र मन्त्र

मन्त्र मन्त्र मन्त्र

मन्त्र मन्त्र मन्त्र

शैली का व्यापक-गुण

भारतीय समीक्षा में शैली का सम्बन्ध केवल भाषा में ही नहीं, बल्कि शब्दों में भी है। शब्दों-गुण-शब्द-शब्द और अर्थ दोनों के ही माने गये हैं। शब्दों में भी शब्द और अर्थ दोनों का ही महत्त्व दिया गया है। शैली का गुण अनेकता में एकता और एकता में अनेकता है। एकता के बिना अर्थ विरोध, रंगरस और अर्थरस का ही रूप धारण कर नहीं लेता, और बिना अर्थ के एकता एक और शब्द है। अनेकता के द्वारा एकता में सम्बद्धता और गठन के गुण दोनों होने हैं और एकता में अनेकता द्वारा सम्पन्नता प्रविष्ट होती है। गुणरस-सम्पन्नता अर्थात् जोड़े में बहुत ही व्यवस्था, शैली का गुण है, लेकिन यह तो प्रमादयुक्त।

भारतीय दृष्टिकोण

भारतीय आचार्यों ने काव्य के ६ प्रमुख तत्त्वों को माना है, जो प्रकार हैं—

- १ शब्दाद्यन्तत्त्व—शब्द तथा अर्थ का ठीक-ठीक प्रयोग।
- २ ध्वनि-तत्त्व—काव्य की आत्मा।
- ३ अलंकार-तत्त्व—सौभावृद्धि हेतु प्रचीन तत्त्व।
- ४ रीति-तत्त्व—रंग या विधि का योग।
- ५ गुण-तत्त्व—उत्पन्न आनन्द या कष्ट।
- ६ छन्द-तत्त्व—संगीत तथा काव्य सम्बन्ध।

शब्दार्थ तत्त्व

साहित्य साधना का मूलधार काव्य साधना है। जिस प्रकार सर्वोत्तम सैनिक के लिए सर्वोत्तम अस्त्र चाहिए, उसी प्रकार सर्वोत्तम विचार के लिए सर्वोत्तम शब्द भी चाहिए। शब्द ऐसा होना चाहिए जिसका कोई अर्थ हो सार्वक शब्द होना चाहिए। पाठक पर रचना के शब्दों, अर्थों और अर्थों के प्रकारों का प्रभाव पड़ता है। शब्दों का भण्डार तब तक कोई रखता, जब तक वे शब्द जिस भाव के लिए चाहिये, उचित प्रयुक्त नहीं हो। परन्तु अब अनेक शब्दों का प्रयोग न विषय को स्पष्ट करने की क्षमता

ता है, न वाणी का भूषण ही बनता है। जहाँ जिस शब्द की अपेक्षा हो, उसी शब्द का प्रयोग वाञ्छनीय है। कुशल कलाकार शब्दों की आत्मा परिचित होता है। शब्द में सहनी शक्ति होती है, पर उसका प्रस्फुटन सम्पूर्ण प्रयोग पर होना चाहिए। कुछ कवियों की रचनाओं में काव्य-गुणा, नृत्य करती ही चली है, उसके प्रवाह, वेग एवं फ्रीडन एवं अद्भुत संगीत की मृष्टि एही में देने हैं। सामान्य में सामान्य दिग्गज भी शब्दों की कमावट में बंधकर लोको-पर बन जाता है। धूलि पर रेखाओं द्वारा चित्र खींचना मानो धूलि को भी जीवना प्रदान करता है।

शब्दों में निहित अर्थ भी कलाकार का सवेत पावर कभी समझ के 'धुआँ-मार' की भाँति गौर करते हुये चलते हैं, यही श्वेत श्यामल रंगों के बीच में डेढ़कर गम्भीर एवं प्रशान्त रूप धारण कर लेते हैं और वहीं टकरा माग्नी लहरो की भाँति बर्ताव करने लगते हैं।

साहित्य में शब्द और अर्थ जैसे ही जोन-प्रोन दीगने हैं जैसे मृष्टि में ब्रह्म और माया। निरर्थक शब्दों में साहित्य का कोई प्रयोजन नहीं और शब्दों के बिना सामान्य-व्यवहार एवं साहित्य-मार्जन में अर्थ की सम्भावना ही नहीं की जा सकती।

साहित्य में काव्य की जगह इसी शब्दार्थ पर अवलम्बित है। अतः प्राचीन साधारणों ने काव्य के जितने तत्त्व बतलाए हैं, वे सभी शब्दार्थ के ही पोषक हैं।

ध्वनि तत्त्व

रम यदि काव्य की आत्मा है, तो ध्वनि काव्य शरीर को बल देने वाली शक्ति आवश्यक है। 'ध्वनि' शब्द का अर्थ है 'अनुस्मरण' या घण्टे की भी 'धन' के बाद देर तक होने वाली शक्ति। यह एक प्रकार से अर्थ का भी अर्थ है। तभी तो इसको शरीर-मात्र में कुछ अधिक प्रधानता मिली है। आनन्द-मय के शब्दों में—

“जहाँ शब्द तथा अर्थ अपने स्वयं का उत्सर्ग कर देते हैं और ध्वन्याप की प्रकट करते हैं, वह ध्वनि ही ध्वनि है।” जहाँ अर्थ या शब्द अपने निजी अर्थ को छोड़कर जिस विशेष अर्थ को प्रकट करना है, उसे विद्वान् लोग ध्वनि

नू काव्य की बल्गना नहीं की जा सकती । पादचात्य कवियों ने भी इसका हन्व स्वीकार किया है । मुख्य रीतियाँ तीन हैं । गौडी वैदर्भी एवं पाञ्चाली ।

गुण तत्त्व

रस के उत्कर्ष-हेतु-म्यायी-धर्मों को गुण कहा गया है । गुणों का अस्तित्व दोषों के बिना नहीं है । जिस प्रकार दोषों का न होना मात्र सौन्दर्य नहीं है, उसी प्रकार दोषाभाव मात्र गुण नहीं है । बहुत सी पुस्तकों में पहले दोषों का वर्णन हुआ फिर गुणों का । वाग्भट्ट ने तो स्पष्ट कह दिया है कि दोषों के न रहने पर भी गुणों के बिना शब्द और अर्थ शोभा नहीं उत्पन्न कर पाते ।

गुणों का सम्बन्ध रस एवं रीति दोनों में है । यह रसानुकूल आवेग या भाष्य उत्पन्न कर काव्य को प्रभावशाली बनाता है । वैसे तो अनेक विद्वानों ने गुणों की मर्यादा को अनेक प्रकार में वर्णित किया है, परन्तु मुख्य रूप से गुण तीन माने गये हैं—१ माधुर्य २ ओज, ३ प्रसाद । इन तीनों का सम्बन्ध चित्त की तीन वृत्तियों में है ।

१ 'माधुर्य' की दृष्टि द्रवणशीलता या पिघलने से है ।

२ ओज की दृष्टि में अर्थात् उत्तेजना से है ।

३-प्रसाद का विकास चित्त को प्रसन्न कर देने से है ।

प्रसाद का अर्थ है 'प्रमदना' । प्रसाद तो सभी रचनाओं के लिए आवश्यक गुण है ।

छन्द तत्त्व

छन्द काव्य का शरीर एवं परिधान रूप होता है । इसके अभाव में काव्य का बाह्य रूप ही बिखर जायेगा । छन्द का अनिवार्य तत्त्व है 'लय' तथा गीत तत्त्व है 'अनुप्रास' । छन्द का सम्बन्ध न केवल काव्य के बाह्य-रूप से है, अपितु उसकी आत्मा से है । क्योंकि वह आह्लादन का कार्य भी करता है और काव्य को एक विशिष्ट गरिमा प्रदान करता है । माधारणतया काव्य में तीन प्रकार के छन्दों का प्रयोग किया जाता है ।

१-वर्णिक-छन्द—जो वर्ण सख्या पर आधारित है ।

२-मात्रिक छन्द—जो मात्रा-गणना पर आधारित है ।

र स्थिति—शब्द और अर्थ का साहचर्य । पर यह अर्थ मध्य 'साहित्य' शब्द दुर्लभ होने मात्र । 'साहित्य' में केवल साहचर्य का भाव है किन्तु यह चर्य शब्द और अर्थ का ही है, ऐसा किम आशय पर स्वीकार हो ।

उत्पुनक्त प्रमाण के सम्मान के लिए हमें 'साहित्य' शब्द के उचितपर टकन करना पता । विद्वानों का मत है कि संस्कृत में 'साहित्य' शब्द काव्य सम्बन्धी है । यह 'साहित्य' के स्थान पर काव्य का ही प्रयोग होता था । 'आत्मकी शरी' में 'आमह' न काव्य की परिभाषा करने हुये लिखा था—

'शब्दाशौ संहितौ साहित्यम्

अर्थात् शब्द और अर्थ का मध्य ही वाक्य है । प्रायेण चमत्कर अन्य आचार्यों में आमह की 'शब्दाशौ-संहित' वाली धार को बार-बार दोहराया है । सम्भ-
। प्रयत्न लाघव की प्रेरणा में ही हमें 'शब्दाशौ संहितौ' का ही सक्षिप्त आत्मिक शब्द 'साहित्य' बन गया है ।

राजशेखर भोज एवं राजा आचार्यों ने भी 'साहित्य' की व्याख्या करने 'शब्द और अर्थ के साहचर्य भाव पर ही बल दिया है ।

राजशेखर-शब्दाशौष्यमात्रम् सहभावेन शिष्टा 'साहित्य-विद्या ।'

भोज-विम् साहित्यम् ? य शब्दाशौष्यो सम्भव ।

कुम्भक-साहित्योभावा साहित्यम् । अन्यो शब्दाशौष्योर्वाप्र

उत्पुनक्त प्रमाणों के आधार पर यह निश्चित है कि संस्कृत के आचार्य 'साहित्य' शब्द का प्रयोग शब्द और अर्थ के साहचर्य-भाव के लिए ही करते हैं ।

दूसरी ओर कुछ विद्वानों ने यह भी बताया है कि संस्कृत-साहित्य में आमह में पूर्व 'साहित्य' शब्द का प्रयोग नहीं मिलता । इस स्थिति में यह अनु-
मान कि 'साहित्य' आमह की उक्त परिभाषा शब्दाशौ संहितौ का सक्षिप्त अर्थ है, अनुचित नहीं कहा जा सकता । यदि यह अनुमान पूर्णतः ठीक न भी हो तो भी इतना स्पष्ट है कि 'साहित्य' शब्द काव्य का पर्यायवाची रहा है तथा उसका आशय शब्द और अर्थ के साहचर्य भाव से रहा है । व्यावहारिक दृष्टि से शब्दाशौ के साहचर्य वाली प्रत्येक रचना को साहित्य माना जा सकता है ।

काव्य

साहित्य अर्थात् गद्य-पद्य और कवि अर्थ में काव्य का अर्थ बन जाता है। साहित्य और विज्ञान में जो भेद किया जाता है, वह इसी कवि के अर्थ में साहित्य का व्यापक अर्थ उगरी ध्युत्पत्ति के अर्थ पर आधिन है और कवि अर्थ कवि पर अवलम्बित है। व्यापक अर्थ में साहित्य ऐसी साहित्यिक रचना है जो वाचक है, जिसमें कुछ हित या प्रयोजन हो। और अपने रूप में ही भावना-प्रधान साहित्य का अर्थ है। इस प्रकार व्यापक अर्थ में साहित्य विभाग हो जाते हैं—१ काव्य, २ शास्त्र। काव्य रसात्मक होता है और शास्त्र प्रमाण होता है।

कवि और पाठक के भाव-साध्य में ही काव्य की पूर्णता है। कवि की कविता 'स्यान्त मुग्धा' किन्ती जाय कवि का परिश्रम तभी सार्थक होता है। यदि उसकी कविता का कोई रसास्वाद करेगा। परम्परागत काव्यशास्त्र काव्य या साहित्य की अन्तर्गत परिभाषाएँ मिलती हैं। ऐसी स्थिति में किसी एक का चयन करना बहुत कठिन है। भारतीय विद्वानों द्वारा प्रस्तुत

रङ्गो-इष्ट अर्थ से विभूषित पद-गमूह ही काव्य-भारीर है

राजशेखर-गुण और अलंकारों से युक्त वाक्य ही काव्य है।

मम्मट-वह शब्द जोर अर्थ जो दोष से रहित हो गुण से मण्डित हो-वही-कही अलंकार-शून्य भी हो-काव्य है। —काव्य-प्रकाश

विश्वनाथ-रसात्मक वाक्य काव्य होता है। —साहित्य-दर्पण

जगन्नाथ-रमणीय अर्थ का प्रतिपादक शब्द काव्य होता है —रत्नगङ्गा

यदि हम उपर्युक्त परिभाषाओं पर क्रमशः विचार करें तो इनमें कोई एक ही निदोष एवं पूर्णतः स्पष्ट नहीं होगी।

आमह की परिभाषा-शब्द और अर्थ मिलकर काव्य होता है। किन्तु पर लागू होती है उतनी ही शास्त्र, इतिहास, भूगोल या मौखिक वाक्य पर। जहाँ भी सार्थक भाषा का प्रयोग होता है—वहाँ शब्द और अर्थ दोनों मेल या साहचर्य देखा जा सकता है, जब इस परिभाषा के आधार पर काव्य अकाव्य में कोई निर्णय नहीं हो सकता है।

इस प्रकार कोई भी परिभाषा पूर्ण निर्दोष नहीं ठहरती है। आचार्य विश्व-
[एव प० जगन्नाथ ने क्रमशः रसात्मकता एवं रमणीयता को काव्यत्व का
गार माना है, किन्तु ये दोनों गुण भी अनिश्चित एवं अस्पष्ट हैं। एक
[क व्यक्ति के लिये प्रेयसी के द्वारा उच्चरित कुछ शब्द भी रसात्मक एवं
णीय हो सकते हैं, किन्तु इसी से उन्हें हम काव्य की सजा से विभूषित नहीं
[सकते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आचार्य भामह से लेकर पंडितराज जगन्नाथ
[काव्य की परिभाषा में क्रमिक-विकास तो दृष्टिगोचर होता है, किन्तु
[मे सर्वथा निर्दोष कोई भी नहीं है।

उपर्युक्त भारतीय विद्वानों के मतों के पश्चात् कुछ पश्चात्य विद्वानों द्वारा
[नूत विचारों का अध्ययन भी आवश्यक है।

पश्चात्य विद्वानों द्वारा प्रस्तुत परिभाषाएँ

अरस्तू—भाषा के माध्यम से होने वाली अनुकृति काव्य है।

सिडनी—काव्य वह अनुकरणात्मक कला है जिसका लक्ष्य निष्ठा और
[आनन्द प्रदान करना है।

कॉलरिज—काव्य रचना का वह विशिष्ट प्रकार है जिसका तात्कालिक
[लक्ष्य ज्ञान प्रदान करना न होकर प्रसन्नता प्रदान करना होता है।

शॉली—काव्य सर्वाधिक सुखी एवं श्रेष्ठतम् हृदयों के श्रेष्ठतम् क्षणों का
[लेखा जोला है।

हैजलिट—काव्य कल्पना और भावों की भाषा है।

उपर्युक्त परिभाषाओं में से प्रथम तीन में 'अनुकृति' पर विशेष बल दिया गया
[है जिसके पीछे अरस्तू के 'अनुकृति-सिद्धान्त' की प्रेरणा परिलक्षित होती है। अरस्तू
[के बाद क्रमशः सिडनी, कॉलरिज, आदि विद्वानों की परिभाषाएँ सामने आयी,
[परन्तु वे स्वयं में एक भी निर्दोष नहीं रही।

काव्य की पूर्णता के लिये पाठ्य भी उतना ही आवश्यक है जितना कि
[रचि। रचि, पाठक तथा काव्य के विषय तीनों ही देवताओं के चरण में मुक्त
[होकर आस्पर्शिक माध्यम के विधायक होते हैं। इन सब बातों से एक परिभाषा

में रचना है जब इन दोनों यह उठते हैं कि भाई तुमने कविता करने में। कविता में रचनात्मक साहित्य का बाँट होता है। हिन्दी 'काव्य' शब्द पूरे रचना प्रधान गद्य-पद्यात्मक साहित्य का बाँटक होता है। यह ध्यान रचना करने पर रचना पद्य में गद्य की अपेक्षा धृति-मापुर् अधिक होता है और इस रस इसमें प्रभाकोपासना भी आ जाती है, तथापि पद्य बद्ध-मात्र होने से गेई भी रचना कविता या काव्य नहीं बन जाती है। पद्य की अंग्रेजी में Verse पद्य है Poetry या कविता नहीं। पद्य का आकार मात्र बढ़ा जा सकता है किसी जाना 'रस' ही है।

साहित्य' शब्द राज्य की अपेक्षा अधिक प्रचलित है, व्यापक एवं मान्य है। साहित्य के अन्तर्गत साध्यग्रन्थों का भी समावेश हो जाता है, जबकि काव्य में साहित्य का समावेश आंशिक रूप में होता है।

साहित्य के धारक अर्थ में काव्य और शास्त्र दोनों ही आ जाते हैं। रस-प्रधान साहित्य काव्य कहलाता है। और ज्ञान प्रधान साहित्य जिसमें बुद्धि और नियम का शासन होता है, शास्त्र (Science) कहलाता है। जीवन की पूर्णता दोनों के अनुशीलन में है।

‘काव्य-शास्त्रविमोदेन कालो गच्छति धीमताम् ।’

साहित्य शब्द बहुत व्यापक है। उसे सम्पूर्णता में ग्रहण कर अभिव्यक्त करना थोड़ा कठिन है। अन समस्त मनो की दृष्टिकोण में रखकर कह सकते हैं—साहित्य जीवन और जगत् के गत्यात्मक सौन्दर्य की वह भावमयी ताँकी है जिसके सहारे नित्य नवीन आनन्द और कल्याण का विधान होता है। वास्तव में साहित्य भी ज्ञान के सदृश एक अखण्ड सत्ता है, जिसकी अभिव्यक्ति स्रष्टा में ही पाती है। इन्हीं स्रष्टाओं को विविध अभिधान दे दिये गये हैं, जो कभी काव्य तथा कभी शास्त्र के नाम से प्रसिद्धि पाते हैं।

कल्पना

यह शब्द संस्कृत की 'कल्प' धातु से निमित्त है।

व्युत्पत्ति

'कल्पना' का सम्बन्ध 'कल्पनम्' से है जिसका अर्थ होता है—रचना या

बनाना । इंगो के आचार पर कल्पना के अनेक अर्थ प्रचलित हैं । कल्पना को अंग्रेजी पर्याय (Imagination) माना गया है । आधुनिक साहित्य के क्षेत्र में 'कल्पना' का प्रयोग वस्तुतः आंग्ल 'इमेजिनेश' के समानार्थक अर्थ में होता है ।

परिभाषा

'कल्पना' की परिभाषा विभिन्न मनोवैज्ञानिकों ने विभिन्न ढंगों में की है किन्तु सामान्यतः उसके स्वरूप के सम्बन्ध में उनमें परस्पर मतभेद है । उदा० पार्थ कुछ विद्वानों द्वारा निम्न परिभाषाएँ इस प्रकार हैं—

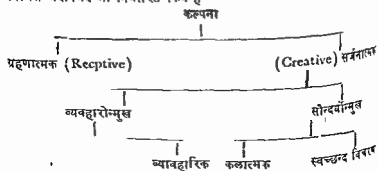
सैबडूगल—हम भली भाँति यह परिभाषा कर सकते हैं कि कल्पना प्रत्यक्ष वस्तुओं के सम्बन्ध में चिन्तन-मनन है ।

बुड्दर्थ—कल्पना एक मानसिक कौशल है ।

ई० जी० घोस—कल्पना अपने सरलतम रूप में एक ऐसी शक्ति होती है, जो कि पूर्व-अनुभवों की प्रतिलिपि पुनरुत्पादित करती है ।

अस्तु जहाँ तक इन परिभाषाओं का सम्बन्ध है, 'कल्पना एक ऐसी मानसिक शक्ति है जो कि वस्तुओं की अनुपस्थिति में या अप्रत्यक्ष पदार्थों के विषय में चिन्तन-मनन करती है ।' इस परिभाषा में उपर्युक्त परिभाषाओं का प्रतिनिधित्व हो जाता है ।

विभिन्न मनोवैज्ञानिकों ने कल्पना का सूक्ष्म विश्लेषण करते हुए इसे विभिन्न भेदोपभेद भी निर्धारित किये हैं —



कल्पना के दो भेद किये जाते हैं—(१) अदृष्टात्मक (२) मर्जनात्मक । किसी वस्तु का विषय को जिस कल्पना शक्ति से हम पहचान करते हैं वह अदृष्टात्मक कल्पना है । जबकि जिस कल्पना शक्ति से नये विषय का वर्णन करते हैं वह मर्जनात्मक कल्पना मानी जाती है । इसके भी दो भेद किये गये हैं ।

१—अदृष्टात्मक (अदृष्टात्मक के दो भेद—मैथिलिक एवं व्यावहारिक)
२—मौलिक (इसके दो भेद—कलात्मक एवं स्वच्छन्द) विचरणात्मक
मैथिलिक कल्पना के द्वारा हम विभिन्न प्रकार के नये मिथ्यात्वों एवं नियमों की खोज करने हैं, जबकि व्यावहारिक कल्पना का योग उन मिथ्यात्वों को व्यावहारिक रूप देने में—खोजने में, नैवार करने में किसी काम के करने के उपाय खोजने में करने है । कलात्मक कल्पना के द्वारा कला-सृष्टि होती है तथा स्वच्छन्द विचरणात्मक के द्वारा दिवा स्वप्न का निर्माण होता है ।

गतिशील चिन्तन को हम चाहे विमृष्ट-कल्पना न बहे, चिन्तन उममें कल्पना का बहुत बड़ा योग रहता है । इसमें कोई सन्देह नहीं, साहित्यगर्जन में मौलिक-कल्पना कलात्मक कल्पना का उपयोग है ।

साहित्य एवं कल्पना

यद्यपि प्राचीन साहित्य-शास्त्र में कल्पना की खर्चा कवि की विनिष्ट मर्जनात्मकता या प्रतिभा-शक्ति के रूप में समय-समय पर होती है, चिन्तन उसे साहित्य की सर्वाधिक महत्वपूर्ण शक्ति के रूप में प्रतिष्ठित करने का श्रेय आधुनिक युगीन स्वच्छन्दतावादी साहित्यकारों को है । साहित्य के सर्जन में कल्पना कई रूपों में योगदान करती है । जिसे इस प्रकार से व्यक्त किया जा सकता है —

योगदान के रूप—१—द्रव्य का चेतन स्तर पर प्रस्तुतीकरण ।

२—द्रव्य का विस्तार ।

३—नये द्रव्य का आविर्भाव ।

४—द्रव्य को अनुभूति गम्य बनाना ।

५—देनकाय एवं व्यक्ति के सम्बन्धों से मुक्ति ।

साहित्यकार जिस द्रव्य-नामश्री (भाव और विचार) का उपयोग साहित्य में करता है, वह प्रायः उसके अवचेतन एवं अचेतन स्तर पर सकारों, विमर्शों एवं

प्रत्ययों के रूप में स्तिमान रहती है । साहित्य-सृजन के लिये इस द्रव्य का चेतना :
पर लाना आवश्यक है । यह कार्य स्मृति और कल्पना दोनों के द्वारा सम्पादित :
करता है किन्तु साहित्यिक-रचना में स्मृति की अपेक्षा कल्पना द्वारा प्रस्तुत :
सामग्री ही अधिक उपयुक्त होती है ।

कल्पना-शक्ति द्रव्य को न केवल प्रस्तुत करती है, अपितु वह उसका चित्र :
पण करती हुई उसे विस्तृत रूप भी देती है । जैसे-किर्णों भी युवक या युवती :
का 'नय-शिर-यर्णन' भंडे ही उसके चारों ओर विस्तृत ज्ञान न हो ।

कल्पना प्राप्त द्रव्य को विस्तृत रूप प्रदान करती है, किन्तु इतना ही नहीं :
यह उस द्रव्य में स्वनिर्मित द्रव्य या नये द्रव्य का मेलन या मेल करती है ।
एक घटना के बाद अगली घटना क्या होगी, या क्या हो सकती है, इसका :
निर्देशक कल्पना-शक्ति ही करती है ।

कल्पना द्वारा प्रस्तुत सामग्री की सबसे बड़ी विशेषता यह होती है कि वह :
प्रायः अनुभूतिगम्य होती है, जहाँ मस्तिष्क की अन्य शक्तियाँ बुद्धि, स्मृति आदि :
अनुभवों को तथ्यों और विचारों के रूप में प्रस्तुत करती हैं, किन्तु वे सहज ही :
अनुभूति-गम्य नहीं होने, जबकि कल्पना उन्हें मुख्यतः चित्रों या सजीव चित्रों :
या अनुभूतिगम्य शब्दों में व्यक्त करती है ।

कल्पना द्वारा प्रस्तुत सामग्री सामान्यतः देग-काल एवं व्यक्ति के सम्बन्ध :
से मुक्त होती है । कल्पना द्वारा प्रस्तुत सामग्री स्मृत तथ्यों की भाँति वस्तु :
व्यथावस्थ एव देग-काल की सीमाओं से बंधी नहीं रहती । इसीलिये वह सर्व :
सामान्य के लिये रुचिकर एवं स्वीकार्य बन पाती है । कल्पना साधारणतया :
भी करती है, जिसमें साहित्य में प्रस्तुत अनुभूतियाँ एक व्यक्ति की अनुभूति :
रहकर सर्वसाधारण की अनुभूतियाँ बन जाती हैं ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि कल्पना-शक्ति साहित्य की शेष (भाव-विचार) से :
प्रस्तुत करने के साथ-साथ उसका विस्तार, अभिवृद्धि, रूपपरिवर्तन और मापन :
कीकरण भी करती है । इसीलिये अनेक पाश्चात्य जालोचकों ने कल्पना को :
य की आदि शक्ति या उसकी आत्मा के रूप में स्वीकार किया है । निश्चय :
ना-शक्ति साहित्य को ऐसा आकर्षक रूप प्रदान करने में सहायक कि

जो है किन्तु कि पाठक को प्रसन्नता एवं आनन्द की अनुभूति प्राप्त हो सके । ये विचारों से कल्पना को सरल साहित्यिक-कल्पना कहा जा सकता है, नया नहीं ।

कल्पना का महत्व

कल्पना प्रविष्टा या शक्ति के महारे भावोद्देक अर्थात् नये भावों का उदय गती है और भाव ही अन्तर्बुद्धि को परिचालित करने है । इस प्रकार कल्पना रस विधान का मूलन करती है । ये ही रस विधान काव्य का बाह्य विचार उत्पन्न करने हैं जब कल्पना काव्य को मूलन-शक्ति होती है ।



सामान्य परिचय

प्रत्येक वाक्य में विभो न विभो शक्ति के द्वारा सम्पन्न होता है। यह शक्ति का स्वयं नियम है इसी नियम के अनुसार शब्द भी अपना वाक्य में स्वयं स्वयं बोध कराने का वाक्य शक्ति के द्वारा सम्पन्न होता है, उसे शक्ति या शब्द-शक्ति कहते हैं।

शक्ति की परिभाषा—प्रत्येक शब्द को प्रत्येक अर्थ का बोध कराना शक्ति का स्वयं का नाम 'शक्ति' है। (अस्मात् पठ्यात् अस्मात्पठ्यात्, इति शक्तिः) भारतीय काव्य शास्त्रियों ने भी इसी आधार पर शब्द-शक्तियों की स्थापना की है। इस 'शब्द-शक्ति' के अर्थ में शब्द-शक्ति के बारे में विभिन्न विद्वानों के विभिन्न मत हैं। सामान्य शब्द-शक्तियों के तीन प्रकार माने जाते हैं। अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना, किन्तु इनके अतिरिक्त 'वाक्य' भावना 'भोजक' शक्तियों की उत्पत्ति अन्य आधारों द्वारा की गई है। कविता शक्ति 'लक्षणा' और 'व्यञ्जना' के अन्तर्गत का विशेष करने है, तो दूसरी ओर व्यञ्जनादि के मानने वालों में से कुछ विद्वानों ने 'वाक्य' शक्ति को अनावश्यक माना है। वेग दो 'भावना' और 'भोजक' का भी अन्तर्भाव व्यञ्जना में ही कर लिया गया है। इस प्रकार प्रमुख तीन ही शब्द शक्तियाँ हैं।

शब्द और अर्थ का परस्पर अटूट सम्बन्ध है। जिस प्रकार जल के बिना लहर की और लहर के बिना जल की उत्पत्ति ही नहीं की जा सकती उसी प्रकार शब्द-विहीन अर्थ और अर्थ-हीन शब्द का अस्तित्व ही नहीं होता। इति कालिदास ने इसीलिए शिव-पार्वती का साहचर्य शब्द और अर्थ की अभिन्नता के समान बतलाया है।

‘वाग्यार्थविषय सम्पृक्तौ वागर्थप्रतिपत्तये ।

जगतः पितरौ बन्दे पार्वती परमेश्वरी ॥’

—रघुवंश १११

शब्द के तीन भेद होते हैं—वाचक, लक्षक और व्यञ्जक ।

१. वाचक-शब्द—जो शब्द साक्षात् साकेतिक अर्थ को प्रकट करता है उसे वाचक शब्द कहा जाता है । इसके चार भेद—जातिवाचक, गुणवाचक, क्रियावाचक और द्रव्य-वाचक होते हैं ।

२ लक्षक-शब्द—जिन शब्दों का मुख्यार्थ से भिन्न, लक्षणा शक्ति द्वारा अन्य अर्थ लक्षित होता है, उन्हें लक्षक शब्द कहते हैं ।

३. व्यञ्जक-शब्द—जिन शब्दों में व्यंग्यार्थ का बोध होता है वे व्यञ्जक शब्द कह जाते हैं और अर्थ व्यंग्यार्थ कहलाता है ।

शब्द-शक्तियों के वर्गीकरण के आधार

यह स्पष्ट कर देना आवश्यक है कि भेद शब्दों के नहीं, बरन् शब्द की स्वाधियों या शक्तियों के होते हैं, क्योंकि एक ही शब्द वाचक भी होता है, लक्षक भी व्यञ्जक भी । इन्हीं शब्दों में भेदों के अनुसार अर्थ भी तीन प्रकार के होते हैं । वाच्यार्थ, लक्ष्यार्थ, और व्यंग्यार्थ । इन तीन प्रकार के अर्थों का बोध लगाने वाली शक्तियाँ शब्द-शक्तियाँ कहलाती हैं । इन्हीं का वर्गीकरण सम्भव है । विद्वानों ने यह निश्चय किया कि अर्थ का ज्ञान कराने वाली शब्द की शक्ति शब्द और अर्थ के सम्बन्ध के अनिरिक्त और कोई वस्तु नहीं, जिनका वर्गीकरण निम्नलिखित आधार पर किया जाता है—

१. अर्थ की सामान्यता या विशिष्टता

२ सामान्य (वाच्यार्थ) और विशिष्ट अर्थ (लक्ष्यार्थ एवं व्यंग्यार्थ) का पारस्परिक सम्बन्ध

३. अर्थ के क्षेत्र (शब्द या वाक्य या प्रसंग) की व्यापकता ।

इन आधारों पर आने वर्गीकरण किया गया है ।

शब्द-शक्तियों के वर्गीकरण

शब्द-शक्तियाँ तीन हैं—

१. अभिधा २ लक्षणा ३ व्यञ्जना

अभिधा

जिम शब्द-शक्ति में साक्षात् साकेतिक (साकेतिक) या मुख्य अर्थ का बोध होता है, उसे 'अभिधा' शक्ति कहते हैं—

‘नमः केचित्ताप्येव बोधनादभिप्रायः ।’

अभिप्राय शब्द गन्धि से संबंधित अर्थ का पद्वन निम्ननिर्गता शब्द होता है—

गणितज्ञ व्याकरणज्ञानमानयोगानुसारम् ।

वाक्यान्ध मेवाद् विदुर्गवन्तीन् माभिधाय मिद्वन्धव वृद्धा ।

—भारत मित्रान् मुद्रावती नयन

अर्थात् १ व्याकरण २ उमान ३ कोश ४ वाक्यान्ध ५ मिद्वन्धव का माभिधाय ६ वाक्य भेद और ८ विदुर्ग । इन आठ से गवन्ध अर्थ का वृत्त होता है ।

अभिप्राय के सहयोगी एवं प्रेरक तत्त्व

१ व्याकरण से—व्याकरण के द्वारा प्रतिपादित प्रवृत्ति-व्यवस्था अर्थ का गहन ही भाव हो जाता है । जैसे मोहार, मोहानि ।

२ उपमान से—उपमान का अर्थ है—मानना । यदि किसी को यह कि भीम बड़ा गाता था तो किसी के यह कहने पर कि ‘राम भीम के’ गाता है’ थोड़ा तुरन्त समझ जायेगा कि राम बड़ा गाऊँ बीर है ।

३ कोश से—यदि कहा जाय कि (देवागुरु-मन्त्रम) में निर्वरो ने पाई तो कोश के द्वारा ज्ञात होगा कि ‘निर्वर’ का अर्थ देवता है—‘निर्वर देवा’ ।—अमरकोश

४ आप्तवाक्य से—आप्त का अर्थ है—प्रामाणिक या सोक-प्रसिद्ध । जैसे किसी बालक को बता दिया जाये कि यह राम का चित्र है तो बालक की प्रतिकृति का सकेत उस चित्र में समझ लेता है । इसी प्रकार आप्तवाक्य कारण ही वेद पुराण एवं स्मृति आदि के विवरण प्रामाणिक माने जाते हैं ।

५ व्यवहार से—व्यवहार ही वस्तुओं और उनके वाक्य का सम्बन्ध प्रमुख तथा व्यापक कारण है । जैसे—यदि किसी मनुष्य को गाय कहा जाये और वह गाय ले आए तो उसे देखकर बालक को पता हो जाता है कि इस प्रकार के प्राणी को गाय कहते हैं ।

६ प्रसिद्ध पद के साभिप्राय से—प्रसिद्ध पद अथवा शब्द के साथ

‘अग्नि’ अर्थ का बोध होता है । जैसे मधुकर और मधु-मक्खी दोनों चींटे मधु-पान करते हैं । यदि कर्मण्य का शाब्दिक अर्थ है तो ‘भोरा’ अर्थ लिया जायेगा ।

७ वाक्य शेष—ज्ञान अर्थ वांछित पद की महायत्ना में अज्ञान अर्थ वाले पद । भी अर्थ ज्ञान ही ज्ञान है । जैसे ‘उभारवि’ का अर्थ महादेव (उमा पति) ।

८ विधुति में—विदुष्य ता अर व्याख्या विवरण टीका है । किंगी शब्द । व्याख्या करने पर उमरा अर्थ ज्ञान ही ज्ञान है ।

परिभाषा

परिभाषा की परिभाषा करने हुए विभिन्न विद्वानों ने इसे ‘शब्द के मुख्य अर्थ का बोध कराने वाली शक्ति या ‘साक्षात् मनेनित अर्थ का बोधक व्यापार’ यवा मनेनित अर्थ की प्रतीति करने वाली शक्ति कहा है । परन्तु इन तीनों परिभाषाओं में इस शक्ति का सम्बन्ध क्रमशः शब्द के मुख्य अर्थ एवं साक्षात् मनेनित अर्थ में माना जाता है । तीनों धारणाएँ मूल परिभाषा को स्पष्ट, सचित, एवं प्रामाणिक रूप देने में बाधक सिद्ध होती हैं । अतः परिभाषा का यह इस प्रकार दिया जा सकता है—

“भाषा की जिस शक्ति में शब्द के सामान्य प्रचलित अर्थ का बोध होता वह परिभाषा-शक्ति बही जाती है ।”

उपयुक्त परिभाषा में ‘मुख्य मनेनित अर्थ’ के स्थान पर ‘सामान्य प्रचलित अर्थ’ तथा ‘मनेनित’ के स्थान पर ‘बोध’ का प्रयोग किया गया है जो मूल शब्दों में भाँति अनिश्चित नहीं है । अतः यह परिभाषा उपयुक्त है ।

परिभाषा के अवयव

परिभाषा के द्वारा जिन शब्दों का अर्थ-बोध होता है उन्हें ‘वाचक’ शब्द कहते हैं । ये ‘वाचक शब्द’ भी भारतीय आचार्यों द्वारा तीन प्रकार के माने गये हैं ।

१ रुद्धि शब्द—जिनकी व्युत्पत्ति नहीं की जा सकती (पेड़, पत्ता...)

२ योगिक शब्द—प्रकृति और प्रत्यय का योग होता है, जैसे सहज
=सहायक=सहायता करने वाला ।

३ योग शब्द—गणनायक, मृगनयनी आदि ।

योग शब्द—जो मकर योगिक होते हुए भी अर्थ विरोध में शब्द होते हैं।
योगशब्द कहते हैं । यथा—पक्ज (पक + ज) यहाँ 'पक' का अर्थ 'कोच' 'ज' का अर्थ 'उत्पन्न' होता है, किन्तु कोचइ से कमल ही नहीं, घोड़े आदि पदार्थ भी उत्पन्न होते हैं, पर मभी को 'पक्ज' नहीं कहते, कमल को ही नहीं।

अवयवों का यह वर्गीकरण अभिधा के तीन श्रोतों का निर्देश करता अर्थात् किसी शब्द का वाच्यार्थ ध्वजों में सीतकर या घटक तत्वों के पारि सम्बन्धों से या दोनों के समन्वित रूप से ग्रहण करते हैं ।

अभिधा-शक्ति का महत्त्व

साहित्य में 'अभिधा' शक्ति का बड़ा महत्त्व माना जाता है । साहित्य शास्त्रकार ने इसीलिए सम्भवतः इसे 'अभिधा शक्ति' कहा है । बहुत से साहित्यशास्त्रियों ने अभिधा से 'लक्षणा' को भिन्न नहीं माना है । नैयायिक लोग तो वाच्यार्थ के सम्बन्ध को ही लक्षणा मानते हैं ।^१ आचार्य शुक्ल ने वाच्यार्थ के महत्त्व पर प्रकाश डालते हुए कहा—“यह स्पष्ट है कि लक्ष्यार्थ और व्यंग्यार्थ भी योग्यता या उपपन्नता को पहुँचा हुआ, समझ में आने योग्य रूप में अर्थ होता है । अयोग्य और अनुपपन्न वाच्यार्थ ही लक्षणा या व्यङ्गना द्वारा अर्थ बोधक बन जाता है ।”

लक्षणा

प्राचीन आचार्यों ने लक्षणा की परिभाषा सामान्यतः इस प्रकार की है—“मुख्यार्थ की बाधा होने पर रुद्धि या प्रयोजन के कारण जिस शक्ति के द्वारा मुख्यार्थ से सम्बन्ध रखने वाला अन्य अर्थ लक्षित हो उसे लक्षणा कहते हैं ।”

१. 'शक्य सम्बन्धो हिलक्षणा'

मुख्यार्थवाचे तद्योगे ययान्योऽर्थः प्रतीयते ।

इदं प्रयोजनाद्वामौ लक्षणाशक्तिरपिना ॥ —मा० दण्ड ५०।२।५॥

पेताए

इसी उपर्युक्त परिभाषा के विरुद्ध में लक्षणा-शक्ति की तीन विशेषताएँ मिलती हैं—

१. लक्षणा शक्ति में शब्द के वाच्यार्थ या मुख्यार्थ में बाधा उपस्थित होती है या वाच्यार्थ वही अपने प्रचलित अर्थ में प्रयुक्त नहीं रहता, परिवर्तित जाता है ।

२. लक्षणा में प्राप्त लक्ष्यार्थ, वाच्यार्थ में सम्बन्धित होता है । अर्थात् जो में कोई न कोई सम्बन्ध बना रहता है ।

३. लक्षणा-शक्ति के छोड़े किसी विशेष रुढ़ि या वक्ता के किसी विशेष ज्ञान की प्रेरणा अवश्य रहती है ।

लक्षणा के उपर्युक्त तीनों लक्षणों को सभी भाषाओं ने स्वीकार किया है ।

लक्षणा का उदाहरण—१. तुम्हारा नौकर बिन्दरूत गया है (लक्षणा)

२. तुम्हारा नौकर बिन्दरूत गये जैसा है (अभिप्राय)

अतः उपर्युक्त प्रयोगों में शब्द के वाच्यार्थ की दोष वाक्य के अर्थ में अलग होने के कारण इन्हें नये अर्थों में ग्रहण करना पड़ता है । जैसे—जैसे जैसा कि वाक्य अतः यदि दोनों पदों की तुलना करें तो यह स्पष्ट सिद्ध होगा कि उनमें अर्थ-बोधक कुछ अन्तरों की स्मृति है जैसा कि स्पष्ट शब्द वाक्य के कारण यह लक्षणात्मक न रहकर अभिप्रायत्मक बन गया है साथ ही इनके अर्थ में समझति विशेष समझार का शेष हो गया है । इस स्मृति या स्मिता की पूर्ति होता ही अनुमान या कल्पना के बल पर करनी पड़ती है और इस अनुमान या कल्पना के कारण ही अब में अभिप्रायत्वित्वा जानी है

लक्षणा की भेद

मुख्य रूप में लक्षणा के दो भेद विद्यमान हैं—रुढ़िलक्षणा प्रयोजनवादी लक्षणा ।

रुढ़िलक्षणा—जिस लक्षणा में रुढ़ि के कारण मुख्यार्थ का छोड़कर उसमें

सम्बन्ध रखने वाला अन्य अर्थ ग्रहण किया जाय, उस स्थान पर रूढ़ि लक्षणा होती है। जैसे—'पाकिस्तान' लडता है। इस वाक्य में रूढ़ि के कारण 'पाकिस्तान' शब्द का अर्थ 'पाकिस्तान में रहने वाले व्यक्तियों' से लिया जाता है। यह रूढ़ि लक्षणा का उदाहरण हुआ। इस 'रूढ़ि लक्षणा' के भेद नहीं हूँ। कुछ आचार्यों ने इसके भी भेदों का उल्लेख किया है।

प्रयोजनवती लक्षणा—जहाँ मुख्यार्थ का बोध होने पर किसी विशेष प्रयोजन के कारण मुख्यार्थ से सम्बन्ध रखनेवाला लक्ष्यार्थ ग्रहण किया जाता है। इसे प्रयोजनवती लक्षणा कहते हैं। साहित्यदर्पणकारों ने इसके ८० भेद बताये हैं—'उदित उदय गिरिमच पर रघुवर बाल पतंग' रघुवर बाल पतंग' लक्षण है।

१ उपादान लक्षणा—जहाँ वाक्यार्थ की संगति के लिए अन्य अर्थ के लक्षित किये जाने पर भी अपना अर्थ न छोड़े, वहाँ उपादान लक्षणा होती है। यथा—
'काक से रक्षा करो दधि की, रहो तुम सावधान ।'

यहाँ 'काक' शब्द वही के उपघातक मात्र के लिए प्रयुक्त हुआ है, किन्तु वही अपना अर्थ भी बनाये हुए है।

२ लक्षण-लक्षणा—जहाँ वाक्यार्थ की सिद्धि के लिए वाक्यार्थ अपने को छोड़ कर केवल लक्ष्यार्थ को सूचित करता है वहाँ लक्षण-लक्षणा होती है। यथा—
'गंगा में घर' यहाँ 'गंगा' पद अपने 'जलधार' अर्थ को छोड़कर केवल 'गंगातट' अर्थ का बोध करता है।

३ सारोपा लक्षणा—जिस लक्षणा में आरोप हो, आरोप्य-भाव (विषय) और आरोप का विषय इन दोनों की शब्द द्वारा उक्ति हो वहाँ सारोपा लक्षणा होती है। 'आज भुजगो से बैठे हैं वे कचन के घड़े दबाए।' वे (पूँजीपतियों) विषयी और विषय दोनों ही शब्दों द्वारा उक्त हैं।

४ साध्यवसाना लक्षणा—जिस लक्षणा में आरोप का विषय लुप्त रहे अर्थात् शब्दों के द्वारा प्रकट न किया जाये और विषयी द्वारा ही उसका स्मरण हो। साध्यवसाना लक्षणा होती है। यथा—'देखो विष्णु मुसकाया।' यहाँ मुख में 'विष्णु' का आरोप किया गया है, जो कि लुप्त है। इस 'साध्यवसाना लक्षणा' हुई।

व्यंजना-शक्ति

(वि + अञ् + ल्युट् + टाप्)

विभिन्न आचार्यों ने व्यंजना-शक्ति की विभिन्न परिभाषाएँ दी हैं जिनमें कुछ निम्नलिखित हैं ।

आचार्य मम्मट—“जनेक अर्थ वाले शब्द का जब संयोगादि के द्वारा एक करव नियत हो जाता है, तब भी उस शब्द के किसी और अर्थ का ज्ञान है, वैसे ज्ञान के उत्पन्न करने वाले व्यापार का नाम व्यंजना है । आचार्य नाय की परिभाषा भी कुछ ऐसी ही है ।”

पं० रामचन्द्र शुक्ल—“व्यंजना शक्ति ऐसे अर्थ को बनलानी है जो इति लक्षणा या तात्पर्यवृत्ति द्वारा उपलब्ध नहीं होता ।”

यदि उपर्युक्त परिभाषाओं पर ध्यान दें तो एक बात स्पष्ट रूप में प्रतीत होगी कि इनमें व्यंजना की बहिरण विशेषताओं पर प्रकाश डाला गया है । यदि हम अभिधा और लक्षणा के स्वरूप को ध्यान में रखते हुए व्यंजना लक्षणों पर विचार करें, तो हमें निम्नलिखित तीन विशेषताएँ ज्ञात होंगी ।
विशेषताएँ

१. जहाँ अभिधा में एक साथ एक ही अर्थ विद्यमान रहता है तथा वहाँ में एक अर्थ अन्य अर्थ में परिणत हो जाता है, वहाँ व्यंजना में एक साथ अर्थ विद्यमान रहते हैं तथा इस दूसरे अर्थ को जो कि वाच्यार्थ के बर्तित होता है—व्यंग्यार्थ कहते हैं ।

२ जहाँ लक्षणा में वाच्यार्थ एवं लक्ष्यार्थ में परस्पर सम्बन्ध होते हैं व एक दूसरे के पूरक एवं सहायक होते हैं, वहाँ व्यंजना में दोनों अर्थ (वाच्य एवं व्यंग्यार्थ) एक दूसरे से अमम्वद या स्वतन्त्र होते हैं ।

१ अपने-अपने अर्थ का बोध कराकर ‘अभिधा’ एवं ‘लक्षणा’ नामक शब्दों के विरत हो जाने पर, जिस शब्द-शक्ति के द्वारा व्यंग्यार्थ का है, उसे व्यंजना शक्ति कहते हैं । —मा० दर्पण । पृ० २। स्तो०

शाब्दी व्यंजना—जहाँ व्यंग्यार्थ किसी विशेष शब्द के आधार पर अभिहित हो, अर्थात् उस व्यञ्जक के स्थान पर उसका समानार्थक शब्द स्वयं व्यंग्यार्थ की प्रतीति न हो, उसे 'शाब्दी-व्यञ्जना' कहते हैं ।

अभिधामूला शाब्दी व्यंजना—अनेकार्थी शब्दों का 'सयोग' आदि के एक अर्थ निश्चित हो जाने पर जिस शब्द-शक्ति द्वारा व्यंग्यार्थ की प्रतीति है, उसे 'अभिधामूला शाब्दी व्यञ्जना' कहते हैं । नियन्त्रित करके एह भाँति बोध कराने वाले कारण ये हैं —

१-सयोग, २-वियोग, ३-साहचर्य, ४-विरोध, ५-अर्थ, ६-लिङ्ग, ८-अन्य सन्निधि, ९-सामर्थ्य, १०-ओचित्य, ११-देश, १२-व्यक्ति, १४-स्वर आदि । यथा —

सयोगो विप्रयोगश्च साहचर्यं विरोधिता ।

अर्थं प्रकरणलिङ्गशब्दस्यान्यस्य सन्निधि ।

सामर्थ्यं मीचिती देशकालो व्यक्तिस्वरादयः ।

शब्दार्थस्थानवच्छेदे विशेषस्मृतिहेतवः ॥

(सा० दर्पण । प० । २ श्लो०-१५)

लक्षणामूला शाब्दी व्यंजना—जिस प्रयोजन के लिए लाक्षणिक शब्द का प्रयोग किया जाता है उस प्रयोजन की प्रतीति कराने वाली शब्द-शक्ति को लक्षणामूला शाब्दी व्यञ्जना कहते हैं । वह मनुष्य नहीं निरा उत्तलू है । यहाँ 'उत्तलू' शब्द महामूर्ख व्यञ्जित है और यह शब्द गुणकृत सादृश्य के आधार पर लाक्षणिक है ।

आर्थी व्यंजना—वक्तु, बोधक्य, काकु, वाक्य, वाच्य, अन्यसन्निधि, प्रत्यक्ष, देश, काल और चेष्टादि के वैशिष्ट्य से जिस शब्द-शक्ति द्वारा व्यंग्यार्थ की प्रतीति होती है, उसे आर्थी व्यञ्जना कहते हैं ।

(सा० दर्पण । प० २ श्लोक १६-१७)

क्तियों की पारस्परिक तुलना

विवेचित शब्द-शक्तियों के पारस्परिक अन्तर को और अधिन स्तरों के लिए कतिपय शीर्षकों में तुलनात्मक अध्ययन निम्न दृष्टिकोणों से

अभिधा है ।

१. शब्दों की दृष्टि से ।
२. शब्दों की प्रकृति की दृष्टि से ।
३. शब्दों-प्रयोग की दृष्टि से ।
४. शब्दों-संकेत की दृष्टि से ।
५. प्रयोग की दृष्टि से ।

शब्दों की दृष्टि से

अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना-शब्दों का ही निराम सामान्य भाषा में होना है, किन्तु इनके मूल अर्थों के शब्दों में परस्पर भेद है । अभिधा की आधारभूमि 'परम्परा' है । प्रत्येक नये प्रयोग भी उस आगे चलकर रुढ़ हो जाने है, तो यह अभिधायक बन जाने है । लक्षणा का अर्थ कठि और प्रयोजन में माना है, किन्तु कठिबद्ध प्रयोगों को हमने अभिधा के अन्तर्गत ग्याप्त देने हुए केवल विशेष प्रयोजन में सम्बद्ध प्रयोगों को ही लक्षणा के रूप में माना है । अतः लक्षणा के मूल में आनय मन्त्रित है । व्यञ्जना की ही भाँति व्यञ्जना के पीछे भी वक्ता का विशेष प्रयोजन या विशेष आनय होता है । अभिधा की भाँति सामान्य परि-
मितियों में व्यञ्जना उहीन नहीं होती । व्यञ्जना के शब्दों में 'भाषानिरूपक' की लक्षणा छूट जाती है । वक्ता अपने भाषानिरूपक को या प्रयोजन-वैशिष्ट्य को छिपाने या नियन्त्रित करने का प्रयास करता है । व्यञ्जना में बौद्धिक-वैशेष्य द्वारा अपने आनय को अग्रगण्य रूप में प्रस्तुत किया जाता है ।

अर्थों की प्रकृति की दृष्टि से

सूत्र-अर्थों की प्रकृति की दृष्टि में अभिधा का सम्बन्ध सामान्य, स्थिर एवं निश्चित अर्थ में होता है, जबकि शेष दोनों में सम्बन्ध अथ, असाधारण्य (विशिष्ट) अस्थिर एवं अनिश्चित होता है ।

अर्थ-संख्या की दृष्टि से

अभिधा जहाँ सर्वत्र एक समय एक ही अर्थ को सूचित करती है, वहाँ लक्षणा में दो अर्थ रहते हैं, किन्तु इनमें एक अर्थ (वाच्यार्थ) अधूरा होता है, जिसकी पूर्ति द्वितीय अर्थ में होती है । व्यञ्जना में एक साथ दो या दो से अधिक

अर्थ यह है कि वे दोषा अर्थ भाषा में पूर्ण एवं स्वतन्त्र होते हैं।

कार्य-क्षेत्र की दृष्टि से

अभिधा लक्षणा और व्यञ्जना के कार्य-क्षेत्र में भी परस्पर भेद प्रतीत होता है। अभिधा का कार्य-क्षेत्र मुख्यतः वाक्य-स्तर पर होता है, यद्यपि अर्थ-स्तर पर भी। जो अर्थ हम प्राप्त करते हैं वह उनका अभिधायक अर्थ ही होता है। विपरीत लक्षणा मात्रिक अर्थों के क्षेत्र में कार्य-क्षेत्र नहीं होती। जब दोषा दोषों का समूह वाक्य या उक्ति के रूप में होता है, तब ही विशेष परिस्थिति में लक्षणा उद्घोषित होती है। इस प्रकार लक्षणा का क्षेत्र व्यापक है। व्यञ्जना क्षेत्र लक्षणा में भी अधिष्ठित होता है। उगरी उद्घोषित अर्थों के क्षेत्र में वही वाक्य-नामूदा या प्रत्यक्ष के क्षेत्र में होती है। अतः व्यञ्जना का क्षेत्र प्रत्यक्ष-क्षेत्र में केवल प्रत्यक्ष-व्यञ्जना तक माना जा सकता है।

प्रभाव की दृष्टि से

प्रभाव की दृष्टि से अभिधा, लक्षणा और व्यञ्जना का महत्व उन्नीसों अधिक है। अभिधा में कथन-शैली सामान्य रहती है, अतः उगरी भाषा की विशेष प्रभाव या आकर्षण नहीं होता—उगम केवल कथ्य की विशेषता और मासिकता या ही आकर्षण रहता है। इसके विपरीत लक्षणा और व्यञ्जना में शैलीगत आकर्षण रहता है। लक्षणा और व्यञ्जना के आकर्षण में भी परस्पर घटा अन्तर है। लक्षणा प्रयोगों के पीछे स्वच्छन्द भावावेग रहता है अतः उसमें भावात्मक आकर्षण की मात्रा अधिक रहती है, जबकि व्यञ्जना में भाव-तिरेक पर बौद्धिक नियन्त्रण रहने के कारण उसमें बौद्धिकता में युक्त भावात्मक आकर्षण रहता है। वस्तुतः प्रभाव की दृष्टि से इन तीनों शक्तियों का उत्तरोत्तर अधिक महत्व है।

इस प्रकार शब्द-शक्तियों का विकासात्मक, रचनात्मक एवं तुलनात्मक प्रस्तुत किया गया है।

• • • कुछ आचार्यों ने 'अभिधा', 'लक्षणा' और 'व्यञ्जना' के अतिरिक्त 'शक्ति' के नाम से एक अतिरिक्त शब्द-शक्ति मानी है, क्योंकि उनके लक्ष्यार्थ, और व्यञ्जार्थ के अतिरिक्त 'वाक्यार्थ' भी होता है।

शब्द-शक्तियों की पारस्परिक तुलना

तुलना का दृष्टिकोण	अभिधा	लक्षणा	व्यजना
१- अर्थ के स्रोत की दृष्टि से	परम्परा	भावातिरेक जन्य प्रयोग	बुद्धि नियन्त्रित भावात्मक प्रयोग
२- अर्थ की प्रकृति की दृष्टि से	सामान्य स्थिर निश्चित	विशिष्ट स्थिर द्विगुण	विशिष्ट, क्षणिक दुरुह
३- अर्थ / सन्ध्या की दृष्टि से	एक	१॥	२ या दो अधिक
४- वाच्य / क्षेत्र की दृष्टि से	शब्द में लेकर सामान्य प्रयोग योजना तक	विशिष्ट वाच्य में लेकर प्रयोग तक	विशिष्ट प्रयोग से लेकर प्रयोग तक
५- आशय-भेद की दृष्टि से	द्व्ययगत आशय	भावात्मक आशय	बोद्धव्यता सम्- न्वित भावात्मक आशय
६- प्रभाव की दृष्टि से	न्यूनतम प्रभाव, गम्भीर प्रभाव	अधिक गम्भीर प्रभाव	

अर्थ रहते हैं तथा वे दोनों अर्थ अपने आप में पूर्ण एवं स्वतन्त्र होने हैं।

कार्य-क्षेत्र की दृष्टि से

अभिधा, लक्षणा और व्यजना के कार्य-क्षेत्र में भी परस्पर गहरा बना। अभिधा का कार्य-क्षेत्र शब्दों से आरम्भ होता है, अर्थात् अलग-अलग शब्दों जो अर्थ हम प्राप्त करते हैं वह उनका अभिधात्मक अर्थ ही होता है। विपरीत लक्षणा शक्ति अकेले शब्द में कभी सक्रिय नहीं होती। जब शब्दों का सगठन वाक्य या उक्ति के रूप में होता है तब ही विशेष परिणाम में लक्षणा उद्दीप्त होती है। इस प्रकार लक्षणा का क्षेत्र वाक्य है। व्यजना क्षेत्र लक्षणा से भी अधिक व्यापक है। उसकी उद्दीप्ति अकेले वाक्य में न होकर वाक्य-समूह या प्रकरण के क्षेत्र में होती है। अतः व्यजना का क्षेत्र प्रसंग-योग से लेकर प्रबन्ध-योजना तक माना जा सकता है।

प्रभाव की दृष्टि से

प्रभाव की दृष्टि से अभिधा, लक्षणा और व्यजना का महत्व उत्तरोत्तर अधिक है। अभिधा में कथन-शैली सामान्य रहती है, अतः उसका अपना कोई विशेष प्रभाव या आकर्षण नहीं होता—उसमें केवल कथ्य की विशेषता ही मार्मिकता का ही आकर्षण रहता है। इसके विपरीत लक्षणा और व्यजना शैलीगत आकर्षण रहता है। लक्षणा और व्यजना के आकर्षण में भी एक छोटा अन्तर है। लक्षणा प्रयोगी के पीछे स्वच्छन्द भावावेग रहता है, उसमें भावात्मक आकर्षण की मात्रा अधिक रहती है, जबकि व्यजना में मन तिरिक पर बौद्धिक नियंत्रण रहने के कारण उसमें बौद्धिकता से युक्त भाव आकर्षण रहता है। वस्तुतः प्रभाव की दृष्टि से इन तीनों शक्तियों का उत्तरोत्तर अधिक महत्व है।

इस प्रकार शब्द-शक्तियों का विकासात्मक, रचनात्मक एवं तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

विशेष :- कुछ आचार्यों ने 'अभिधा', 'लक्षणा' और 'व्यजना' के अतिरिक्त 'तात्पर्याख्यावृत्ति' के नाम से एक अतिरिक्त शब्द-शक्ति मानी है, क्योंकि उन मत से वाच्यार्थ लक्ष्यार्थ, और व्यंग्यार्थ के अतिरिक्त 'तात्पर्यार्थ' भी होता है।

सन्दर्भ-सूचिका की पारम्परिक तुलना

सूचना की दृष्टिकोण	कर्मिणा	लक्षणा	व्यवस्था
१. ऊपर से नीचे की दृष्टि से	सम्पूर्ण	भावातिरेक ऊपर प्रयोग	बुद्धि नियन्त्रित भावात्मक प्रयोग
२. बाएं की प्रकृति की दृष्टि से	सामान्य वि.- निमित्त	विनिष्ट रन्ध्र दृग्गण्ड	विनिष्ट, क्षणिक दुष्ट
३. अर्थ / मन्त्र की दृष्टि से	एक	१॥	२ या दो अधिक
४. बाएं / क्षेत्र की दृष्टि से	मन्त्र में लेकर सामान्य प्रयोग योजना तक	विनिष्ट बाक्य में लेकर प्रयोग तक	विनिष्ट प्रयोग में लेकर प्रवर्णन तक
५. आकर्षण-भेद की दृष्टि से	दृश्यगत आकर्षण	भावात्मक आकर्षण	बौद्धिकता सम्- न्वित भावात्मक आकर्षण
६. प्रभाव की दृष्टि से	न्यूनतम प्रभाव	गम्भीर प्रभाव	अधिक गम्भीर प्रभाव

जो इमी शक्ति के द्वारा व्यक्त होना है। इस मन के पोषक 'कुमारिलभट्ट' माने जाते हैं। इन्हें 'अभिहितान्वयवादी' आचार्य कहते हैं। इनके विरोधी आचार्य 'प्रभाकर भट्ट' इस 'तात्पर्याख्यावृत्ति' को नहीं मानते। इन्हें 'अन्विताभिप्रायवादी' कहते हैं। कुमारिलभट्ट के अनुसार वाक्य में आगत पदों के अर्थ भिन्न होते हैं, जो आकांक्षा, योग्यता और सन्निधि से वहिर्भूत शब्द/शक्ति से सम्बन्धित होकर 'तात्पर्यार्थ' के रूप में स्पष्ट होते हैं, वही शब्द/शक्ति विशेष 'तात्पर्याख्यावृत्ति' है।

प्रभाकरभट्ट के मत में वाक्य में आने के पूर्व अनेक पदों के अर्थ स्व परस्पर अन्वित हो जाते हैं और वाक्यार्थ का रूप प्राप्त कर लेते हैं, अतः उक्त शक्ति के मानने की आवश्यकता ही नहीं होनी। अधिकांश आचार्यों ने 'तात्पर्याख्यावृत्ति' को मान्यता नहीं दी। वस्तुतः ध्वजना शक्ति के रहते हुए इसकी कोई आवश्यकता नहीं प्रतीत होती।

काव्य एवं शैली

'शैली' शब्द की व्युत्पत्ति संस्कृत के 'शील' शब्द (शील) से मानी जाती है। 'शील' के अनेक अर्थ हैं—स्वभाव, लक्षण, झुकाव, आदत, चरित्र आदि। ये सभी अर्थ व्यक्ति की विभिन्न विशेषताओं के द्योतक हैं। जैसे स्वभाव मन की प्रकृति का सूचक है। 'शील' शब्द बहुत व्यापक है, उसका सम्बन्ध व्यक्ति की मनोवृत्ति, रुचि, आदत, व्यवहार, चरित्र आदि विभिन्न पक्षों से है। दूसरे ओर 'शील' का प्रयोग इन पक्षों की किसी एक विशेषता के साथ भी होता है जैसे रूप-शील, गुण-शील, लज्जा-शील आदि। अतः 'शील' का सम्बन्ध व्यक्ति

विभिन्न वैयक्तिक विशेषताओं से है।

'शैली' शब्द व्यक्ति की वैयक्तिक विशेषताओं की अपेक्षा उसके चिन्तन एवं रचना-कौशल के वैशिष्ट्य से अधिक सम्बन्धित है। आधुनिक 'शैली' शब्द का प्रयोग अंग्रेजी के स्टाइल 'STYLE' शब्द के समानार्थक होने लग गया है। अतः इसके प्रचलित अर्थ को समझने के लिए 'स्टाइल' समझना आवश्यक है।

स्टाइल 'STYLE' और शैली :- Style शब्द के भी विभिन्न युगों में विभिन्न अर्थ प्रचलित रहे हैं। मूलतः यह शब्द ग्रीक के (Stylos) एवं लैटिन के (Stylus) से सम्बन्धित है। लैटिन Stylus से ही Styles की व्युत्पत्ति मानी जाती है। Stylus का मूल अर्थ "नोचदार बलम" है। किन्तु आगे चलकर इसके समानार्थक 'स्टाइल' के अनेक अर्थ विकसित हो गए। जैसे लिखने का ढंग, लिखित रचना, लेखक विशेष की अभिव्यक्ति की विशिष्टता, साहित्यिक रचना की रूपरेखा विशेषताएँ, बोलने का लहजा तथा किसी शलाकार की रचना-शक्ति की विशिष्टता।

हिन्दी के 'शैली' शब्द का प्रयोग भी 'स्टाइल' के उपर्युक्त अर्थों में ही होता है, किन्तु इसका क्षेत्र अभी तक बलाओं तक ही सीमित है। हम छायावादी शैली गीतों, वागडा-शैली के चित्रों एवं विभिन्न शैली के नृत्यों की चर्चा तो करते हैं, किन्तु अन्य क्षेत्रों में 'स्टाइल' की भाँति शैली का प्रयोग नहीं करते, किन्तु जहाँ तक साहित्य की शैली का सम्बन्ध है, 'स्टाइल' और 'शैली' के अर्थ में कोई अन्तर नहीं रह गया। अतः हम दोनों को समानार्थक मान सकते हैं।

शैली की परिभाषा

साध्व्यात्म दृष्टिकोण

साध्व्यात्म दृष्टिकोण के क्षेत्र में साहित्य की शैली की अन्तर्निहित परिभाषाएँ प्रचलित हैं, जिनमें से अनेक परस्पर विरोधी एवं शैली के प्रचलित अर्थ के प्रतिबल भी हैं।

सैन्टो-जव विचार को तात्त्विक रूपान्तर दे दिया जाता है, तो शैली का उदय होता है।

ब्रम्हू-शैली में वाणी में वैशिष्ट्य (चमत्कार) का समावेश होता है। अभिव्यक्ति शैली बहने का उपयुक्त ढंग भी जाना चाहिए।

मिशन्टनमरी-शैली भाषा की वह विशेषता है जो लेखक के वैशिष्ट्य भाषा विधान को ठीक-ठीक रूप में प्रेषित करती है।

Whipple-Style is the intimate and unseparable fact of

the personality of the writer.

शैली लेखक के व्यक्तित्व का अन्तरंग एवं अविभाज्य तत्त्व है। चेस्टरटन के अनुसार शैली विचारों का परिधान है।

Style is the dress of thoughts.

पाश्चात्य विद्वानों द्वारा किए गए शैली तत्त्व के विवेचन से स्पष्ट होता है कि वे लोग शैली के दो तत्त्व स्वीकार करते हैं :—

१. वस्तु-पक्ष (अन्तर) २. व्यक्ति पक्ष (बाह्य पक्ष)

इन दोनों को क्रमशः अन्तः पक्ष और बाह्य पक्ष कह सकते हैं। अन्तः पक्ष के अन्तर्गत शैली में अभिव्यक्त रचनाकार की व्यक्तिगत सत्ता और दुर्बलताओं की व्याख्या की जाती है और फिर उनसे शैली के स्वर में जो परिवर्तन आते हैं उनकी अभिव्यक्ति कर दी जाती है।

शैली के बाह्य-पक्ष के अन्तर्गत अलंकार, गुण आदि की स्थिति का ज्ञात किया जाता है। इस प्रकार पाश्चात्य-शैली-तत्त्व विवेचन में वस्तु और व्यक्ति पक्षों का सम्मिलन रहता है। यदि प्रधानता की दृष्टि से शैली व्यक्ति तत्त्व की ऊर्जस्विता दिखाई पड़ती है।

भारतीय दृष्टिकोण

भारतीय काव्य शास्त्रों में शैली के अन्तर्गत रीतिरिवाज, वृत्तियों तथा वाक्य-समावेश हो जाता है। रीतिरिवाज, वृत्तियों तथा गुण भाषण में मिलते हैं, इस पर महान् आचार्यों में बड़ा मतभेद रहा है। कुछ तो रीतिरिवाज वृत्तियों की भिन्न-भिन्न मता स्वीकार करते हैं, कुछ इन्हें एक ही मानते हैं और कुछ ने रीतिरिवाज का सम्बन्ध बाह्यी वर्ण-विन्यास से और वृत्तियों का सम्बन्ध अन्तर्गत माना है, परन्तु भाष्य ने स्पष्ट शब्दों में कहा है जो वृत्तियों रीतिरिवाज का विभाजन करने हैं तथा भिन्न-भिन्न नाम देने हैं वे वृत्तियों रीतिरिवाज (उपमासंज्ञा, परमा, कोमला) आदि के नामों रीतिरिवाज मानी गई हैं। यह सब सब वृत्तियों और रीतिरिवाजों को एक ही मानता है। अब इस प्रकार रीतिरिवाज, वृत्तियों, गुण (ये भी भिन्न-भिन्न मताओं से अलग-अलग आते हैं) मुख्यतः एक ही हैं और सभी 'Style' के अन्तर्गत माने जा सकते हैं।

शैली का महत्व

शैली के महत्व पर प्रकाश डालते हुये एक लेखक ने लिखा है :-

Style is not the coat but is the skin of the writer अर्थात् शैली लेखक के भावों की पोशाक न होकर त्वचा है, जिस प्रकार चर्मरोग प्रसिद्ध शरीर का मौन्दर्य नष्ट हो जाता है, उसी प्रकार अभिव्यक्ति पदयोजना में सुक्त वाक्य का मौन्दर्य भी राश्ट्रित हो जाता है । अतः वाक्य मौन्दर्य में शैली का बड़ी स्थान है जो शरीर मौन्दर्य में रखा जा है ।

“यह निश्चय कहा जा सकता है कि साहित्य में विषय की विशिष्टता के अनुसार उसरी शैली में भी वैशिष्ट्य का संचार अवश्य होता है—यह दूसरी बात है कि कहीं इसकी मात्रा इतनी न्यून हो कि उसे हम भलीभाँति न पहचान पायें, माय ही यह भी सम्भव है कि लेखक के किसी विशेष आप्रह के कारण या किसी अन्य विशेष परिस्थितियों के कारण शैली में विषय वैशिष्ट्य का विरल अभाव रहे, किन्तु सामान्य-स्थिति में ऐसा होना स्वाभाविक नहीं ।

शैली का सम्बन्ध व्यक्तित्व, विषय, पाठक एवं भाषा आदि से घनिष्ठ है । शैली का निर्माण किसी एक श्रोत पर आधारित नहीं, सभी श्रोतों का न्यूनाधिक योगदान रहता है और किसी रचना में शैली का सम्पूर्ण योगदान रहता है, जो रचना का शरीर या वास्तविक प्रस्तुत करती है । अतः शैली-विहीन रचना का अस्तित्व सम्भव नहीं है ।

काव्य और अभिव्यंजनावाद

काव्य का अभिव्यंजनावाद

अभिव्यंजनावाद का विकास—‘अभिव्यंजनावाद’ का बीजारोपण पाश्चात्य-देशों में सबसे पहले ग्रीक साहित्य में हुआ । ‘लैमिंग’ नामक आचार्य ने अपने ‘मौन्दर्यवाद’ की प्रतिष्ठा के सम्बन्ध में यह सिद्धान्त सामने रखा कि आत्मा का मौन्दर्य ही कला और वाक्य के रूप में अभिव्यक्त होता है । यह अभिव्यक्ति पाठकों के माध्यम से होती है । लैमिंग का यह मत भारतीय महाकवि ‘भवभूति’ के ‘वाणी की आत्मा की कला’ बहने वाले मत में बहुत मिलता-जुलता है ।

‘बृहदारण्यकोपनिषद्’ के ‘अयं पुरुषः वाद्मयः” वाली उक्ति भी लैसिंग के लैसिंग से मिलती-जुलती प्रतीत होती है। इनका होने हुए भी ‘लैसिंग’ का हिन्दू आत्मा को ही काव्य के रूप में अभिव्यक्ति मानने वाले भारतीय सिद्धांतों की दृष्टियों से भिन्न है। इस भिन्नता के मूल में दोनों देशों के दर्शनों में ही पादित आत्मा सम्बन्धी धारणाओं का वैषम्य और वैभिन्न्य है। जो दोनों इतना तो हम कह सकते हैं कि साहित्य या काव्य को सौन्दर्य की अभिव्यक्ति और विशेषकर मानव आत्मा के सौन्दर्य की अभिव्यक्ति स्वीकार करते हैं। ही देशों में अभिव्यजनावाद को साहित्य का प्राणभूत सिद्धान्त ध्यस्त किया गया है।

लैसिंग के बाद अभिव्यजनावाद के सिद्धान्त का सकेत करने का धर्म लैसिंग नामक आचार्य को दिया जाता है। इन्होंने भी लैसिंग के सदृश ही काव्य को आत्मा के सौन्दर्य की अभिव्यक्ति माना है। दोनों में अन्तर केवल इतना है कि लैसिंग काव्य में आत्मा के विषादात्मक सौन्दर्य की ही अभिव्यक्ति स्वीकार करता है, जबकि विकलमैन ने उसे उसकी प्रसादात्मक अभिव्यक्ति स्वीकार किया है। विकलमैन ने अभिव्यजनावाद की विविध शैलियों और स्तरों पर भी प्रकाश डाला है।

इन उपर्युक्त दोनों आचार्यों ने अभिव्यजनावाद की विवेचना काव्य और साहित्य के प्रसंग में ही की थी। आगे चलकर ‘काण्ट’ KANT नामक दार्शनिक ने उसे दर्शन क्षेत्र में भी प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया। काण्ट ने इसे के दो विभाग किए—

१. व्यावहारिक-ज्ञान । २. विदुष्य ज्ञान ।

उसने कला को दोनों प्रकार के ज्ञानों की मध्यवर्तिनी सिद्ध करते हुए आत्मा की अभिव्यक्ति या ‘अजमेण्ट’ कहा है।

काव्य-कला को मुक्त गगन में उन्मुक्त करने का ध्येय इसी आचार्य को दिया जाता है। योरोपीय ‘उन्मुक्तवाद’ या ‘स्वच्छन्दतावाद’ की प्रेरणा इस दार्शनिक के अभिव्यजनावादी सिद्धान्त में सन्निहित है। इस प्रकार ‘काण्ट’ ने अभिव्यजना के माध्यम में काव्य और कला में एक प्रकार का समन्वय स्थापित करने

प्रयत्न किया। आगे चलकर कॉलरिज ने इस सिद्धान्त के मार्ग को कुछ सफा किया। उसने यह प्रतिपादित किया कि मानसिक क्रिया में भिन्न रिमी प्रवस्तु का अस्तित्व नहीं है। यह मत हमारे यहाँ 'पंचदशी' और 'योग सिष्ट' आदि ग्रन्थों में प्रतिपादित है। इस सिद्धान्त ने साहित्य क्षेत्र में अन्त-तनावाद, अभाववाद, वासनावाद आदि अनेकानेक मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तों के निम्न में योगदान दिया।

प्रोचे का अभिव्यंजनावाद

प्रोचे के अनुसार कला और काव्य एक स्वतन्त्र आध्यात्मिक प्रक्रिया की है। इसका अर्थ यह है कि उसके मन में परीक्षा मत्ता एक मानव व्यापार है। उसके अनुसार इस मानसिक क्रिया के अनेक नाम और रूप हो सकते हैं। इसी नाम-रूप भेदों के कारण ही उस अवस्था मानसिक व्यापार की विविधता अभिव्यक्ति दिखाई पड़ती है।

प्रोचे ने स्थूल, सूक्ष्म में मन व्यापार या आध्यात्मिक ज्ञान के दो पक्ष माने हैं—

१. ज्ञान या प्रज्ञा (मैटान्तिक पक्ष)
२. क्रिया या मन्त्र (व्यावहारिक पक्ष)

ज्ञान या 'प्रज्ञा' के भी प्रोचे ने दो रूप माने हैं १ स्वयं-प्रकाश ज्ञान या स्वात्मिक ज्ञान २ तात्त्विक ज्ञान या प्रतिभा। प्रथम की अभिव्यक्ति मूर्तियों के माध्यम से होती है—उसका सम्बन्ध कला से बताया गया है और दूसरे में हृदय निर्णय करने में समर्थ होते हैं—यह तर्क और दर्शन की वस्तु है।

परिभाषा

'अभिव्यंजनावाद' का सम्बन्ध स्वात्मिक ज्ञान या प्रत्यक्ष ज्ञान से है। यह ज्ञान शक्तिमूलक और स्वतन्त्र होता है। साथ ही यह दृश्य जगत् की भाँति वस्तुओं के सत्ताओं से विनिष्ठ रहता है। वास्तव रूप से निरपेक्ष दर्शन सत्ताओं के माध्यम से हृदय पर निरपेक्ष है तो वास्तव और कला क्षेत्र में उक्त अभिव्यक्ति की अभिव्यंजना कहते हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि प्रतिभज्ञान में उद्भूत कल्पना ही कल्पना की जननी है। कल्पना एक मन व्यापार है जो सौन्दर्यात्मक मूर्त को माना जाता है अमूर्त जनक और जननी में उद्भूत कल्पना भी पहले अमूर्त में ही व्यक्त होनी है बाद में वह किसी माध्यम का सहारा लेकर किसी मूर्त या कला का रूप धारण करती है। इस प्रकार कल्पने में कलात्मक रूप उद्भावना को भी अभिव्यजना कहा है।

अभिव्यंजनावाद की मान्यताएँ

- १-अभिव्यजनावाद का सम्बन्ध सहज-ज्ञान या कलात्मक ज्ञान में है।
- २-यह वास्तव-जीवन और जगत् से निरपेक्ष वस्तु है।
- ३-यह कवि या कलाकार की सौन्दर्य-भावना का गत्यात्मक रूप है।
- ४-यह गत्यात्मक रूप पहले सूक्ष्म रूप से कलाकार के मन में स्फुरित होता है, बाद में आश्रय भेद से उसकी अभिव्यक्ति होती है।
- ५-'सहज-ज्ञान' स्वयं प्रतिच्छवि का है। वह प्रतिच्छवि केवल वास्तव का प्रतिबिम्ब मात्र नहीं है, वह उसके पूर्व सत्कारों से नियंत्रित रहती है।
- ६-काव्य में अभिव्यजना ही सब कुछ है जो एक अलण्ड-तत्त्व है।
- ७-अभिव्यजना अपना उद्देश्य आप है, उसका कोई स्वतन्त्र उद्देश्य नहीं है।
- ८-सहजानुभूति की स्थिति स्वाभाविक है, प्रयत्नज या ऐच्छिक नहीं हो सकती। यह हमारी इच्छा पर अवलम्बित है कि हम उसे अभिव्यक्त करें या न करें।

९-कला एक आध्यात्मिक क्रिया है, अभिव्यजना उसका ही नाम है। यह अभिव्यंजना का मूर्तरूप है।

१०-अभिव्यजना की प्रक्रिया में चार स्तर दिखाई पड़ते हैं। १. सत्त्व का स्फुरण २. अमूर्त संवेदनाओं की प्रवाहमयता या सहजानुभूति ३. ज्ञानानुभूति ४. सहजानुभूति का मूर्तिकरण।

११-प्रत्येक व्यक्ति स्वभाव से ही कलात्मक है, क्योंकि उसमें सहजानुभूति होती है। जहाँ सहजानुभूति होती है वहाँ अभिव्यंजना भी होती है।

क्रोचे के मत में यह स्पष्ट नहीं है कि सौन्दर्य वस्तु में होता है या अभिव्यंजना

है, — श्रोत्रोः च ह्रिः । ऐसा प्रतीत होता है कि वे अभिव्यञ्जना को मौन्य में सम्मिलित करते हैं ।

१ विद्वान् एवं आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के विचार

शुक्ल जी अभिव्यञ्जना को उक्ति का अनुशासन ही मानते थे । त्रिग वन्तु का ही अभिव्यञ्जना की जानी है, उसका कोई मन्त्र नहीं होता । मात्सर्य है कि अभिव्यञ्जना में दश का अनुशासन ही सब कुछ है । त्रिग वन्तु या भाव अभिव्यञ्जना की जानी है वह क्या है ? वह क्या है ? यह सब कुछ वाक्य के बाहर की बात है । श्रोत्रो का कहना है कि "अनुष्टो-उक्ति को अपनी अलग जानी है । वह क्या है वंसी है, यह सब कुछ वाक्य-शेष के बाहर की बात है । उगे हिमो दृग्गे के वाक्य का पर्याय नहीं समझना चाहिए ।"

आचार्य शुक्ल ने आगे कहा कि अभिव्यञ्जना वाक्य को जीवन और जगत् जगत् करती है । उनके मन में वाक्य में मन व्यापार की अभिव्यक्ति नहीं थी, वन्तु जीवन के आ-व्यापारों भावों और विचारों की अभिव्यञ्जना ही वाक्य का सर्वस्व है । श्रोत्रो उनको देवता वाक्य के उत्पादान मात्र मानता है । उसे उनका अत्यन्त-सम्बन्ध-प्रातिभ-ज्ञान' से माना है, जो ठीक नहीं, शुक्ल जी ने उन बात का खण्डन किया है ।

श्रोत्रो के इस सिद्धान्त के सम्बन्ध में मनोवैज्ञानिकों ने आपत्तिपत्र उठाई हैं । श्रोत्रो ने बड़ी पर भी बला की प्रेक्षणीयतावाली बात पर बल नहीं दिया । इस कारण विद्वानों ने अच्छी आलोचना की है । अभिव्यञ्जना आध्यात्मिक पृष्ठभूमि पर आधारित होती हुई भी कई दृष्टियों से समुचित प्रतीत होती है ।

अन्य भाग्यीय विद्वानों ने तथा शुक्ल जी ने भी कुन्तक का 'वक्रोक्तिवाद' और श्रोत्रो का 'अभिव्यञ्जनावान' सम्मिलन में मूल की है । उन्होंने श्रोत्रो के अभिव्यञ्जनावान को वक्रोक्तिवाद का विलायती रूप तक कह डाला । एकाग्र स्थलों पर उन्होंने उसे 'वाग्वैचित्र्यवाद' कह दिया है । उनके मनानुसार 'वक्रोक्तिवाद' वाद' में इतना अन्तर है कि वक्रोक्तिवादी 'व्यञ्जना' का विशेष करने थे और अभिव्यञ्जनावान लक्षणों को प्रधानता देते थे ।

छन्द भी स्पष्टतः 'लय' के ही अनुभाग होने हैं । इसीलिए जो इस सहज-
 क्त से सम्पन्न थे, उन्होंने धीरे-धीरे अपनी विशिष्ट प्रवृत्तियों का विकास
 र लिया और अन्त में उनकी आधु रचनाओं में कविता का जन्म हुआ ।

अरस्तू ने कला को प्रकृति का अनुकरण माना है । यथा—काव्य भाषा के
 अध्ययन में प्रकृति का अनुकरण है । यह 'अनुकरण' शब्द अंग्रेजी के Imita-
 on शब्द का अनुराद है । पाश्चात्य चिन्तकों के अनुसार समार के समस्त
 कार्य अमर्त्य हैं, प्रतीति मात्र है, अनुकृति है । वे मूल सत्य का (Idia) अनु-
 रण हैं । इस हेतु काव्यरचना मर्त्य में दूर होती है । अरस्तू ने कला को
 इति का अनुकरण तो बनलाया, किन्तु 'प्रकृति' शब्द का अर्थ स्पष्ट नहीं
 था, फलतः इसके अनेक अर्थ लगाये गए । वस्तुतः अरस्तू ने प्रकृति का अर्थ
 एवं आन्तरिक सृजन की प्रक्रिया माना है ।

अरस्तू ने तीन प्रकार की वस्तुओं को अनुकाय माना है—

१. रूप—यथार्थजगत्, जिसका मूल अस्तित्व है ।
२. प्रतीयमानरूप—मानसिक विम्ब द्वारा सम्भावित रूप ।
३. आदर्शरूप—जैसी उन्हें होनी चाहिए ।

इसमें प्रथम में इन्द्रियजन्य लय की प्रधानता है, दोप दो में कल्पना का
 आप्त्य है । बिना कल्पना के अनुकरण सम्भव भी नहीं है । हृदय का विम्ब
 कल्पना द्वारा ही अंकित किया जा सकता है । कवि को इस अनुकरण में आनन्द
 की उपलब्धि भी होती है । इस प्रकार अरस्तू ने वस्तुतत्त्व और आनन्दतत्त्व को
 स्पष्ट कर दिया है ।

अनुकरण का माध्यम, विषय एवं विधि प्रत्येक में भिन्न होता है । प्रो०
 बूश ने 'अनुकरण' का अर्थ 'मादृश्य विधान' माना है । 'पाटम' ने आत्मा-
 अभिव्यक्ति में भिन्न, जीवन (की अनुमति) का पुन सृजन को 'अनुकरण'
 माना है ।

प्रो० जेम्स का मत है—अरस्तू के वाक्यशास्त्र में अनुकरण में अभिप्राय
 है, माहित्य में जीवन का वस्तुपरव अवन, जिसे हम अपनी भाषा में जीवन का
 कल्पनात्मक पुनर्निर्माण कह सकते हैं ।

निष्कर्ष—अरस्तू के अनुकरण सिद्धान्त में काव्यरचना वा तत्परं चित्रणमात्र नहीं है, उसमें चल्पना का मिश्रण है। कवि जो मूत्रन वह मोलिक न होकर यस्तू का पुनः मूत्रन होता है। इस सूत्रन में ही आनन्द की भी प्राप्ति होती है। इस मत ने काव्य में जीवनतत्त्व की स्थापित कर काव्य को जीवन से संपृक्त कर दिया, यह इसकी महत्ता है।

उदात्तता का सिद्धान्त

पूतानी काव्यशास्त्र में अरस्तू के बाद 'लोजाइनस' का विशेष महत्त्व उसकी मान्यताओं के आधार पर ही उदात्तता का सिद्धान्त प्रतिपादित है। लोजाइनस ने भावुक के मन पर पड़ने वाले काव्यानन्द के प्रभाव का अध्ययन किया है और आनन्दानुभूति की प्रक्रिया पर प्रकाश डाला है। स्वीकार किया है कि हर प्रभाव अपने आप में मूल्यवान् नहीं होता। साहित्य का मूल्यांकन इस आधार पर होना चाहिए कि किसी रचना के पन के पश्चात् पाठक आनन्दानुभूति का अनुभव करता है या नहीं। यदि आनन्दानुभूति का अनुभव करता है तो रचना मूल्यवान् है। "क्योंकि लोग ने यह माना है कि भावविचारों में जब तक महानता या 'उदात्तता' वह भावुक या पाठक को आनन्दानुभूति में तल्लीन नहीं कर सकती है।

'लोजाइनस' ने मानव की उच्चतम प्रवृत्तियों का सम्बन्ध काव्य से सम्बद्ध कर दिया। उनका कहना है "कि काव्य के विषय में निम्न जीवन, महत्वाकांक्षा और युग के लोग समान दृष्टि रखते हैं।"

"For when men of different habits lives ambitions take one and the same view about the same writing"

लोजाइनस ने कल्पना को मानव-प्रेरित माना है और कल्पना का ही मे प्रमुख उद्देश्य शक्ति-सम्पन्नता उत्पन्न करना, मूर्ति-विधान करना तथा भाव एवं विचारों को स्पष्ट करना सिद्ध किया है। उसने काव्य में 'तत्त्व' और 'कल्पना-तत्त्व' की महत्ता को बराबर स्वीकार किया है।

ये मान्य मात्र ह्यनन्द 'रमणीयता' हृदय अथवा बुद्धि पर पड़े हुये प्रभावों
 २ की वही आश्रित होती है जसिन् उक्त शक्ति पर आश्रित होती है जो भावुक के
 निम्न अस्मित्व पर प्रभाव डालती है ।

लौकिकतम के अनुसार अच्छी वक्ता वही होती है जिसमें रमणीयता तथा
 उन से भाववाजों को उत्पन्न करने की समर्थता होती है । उगने वाक्य के कला
 त्त (कल्पना, शृंगार, गीति आदि) का श्रेष्ठ भाग्यश्रेष्ठ माना है । वाक्य का
 सिद्ध असाधारण कर्तृत्वं ही उत्पन्न करती हैं । उगने वक्ता को अलौकिक
 तथा हैवी मानकर आध्यात्मिक धरणात् पर अतिष्ठित किया है । उगने स्थी-
 तार किया है कि समुद्र के सामान्य-जीवन का 'मन्य' ही उदाल का भी मर्य
 है । उगने उदाल-भाषा के ५ श्रेष्ठ माने हैं—

नैमगिर १—विचारों को प्रकट करने की समर्थता ।

२—प्रेरणा-प्रसून एवं उद्दाम आवेश ।

कला—३—समुचित अलंकार-योजना ।

४—माधु-भाषा ।

५—गौरवपूर्ण रचना-विधान ।

इनमें प्रथम दो तत्त्व तो नैमगिक है तथा शेष तीन कला की निष्पत्ति है ।
 उपर्युक्त वर्णित तत्त्वों का र्विषय, अतिशयोक्ति और बहुवचन प्रयोग एक ओर
 मरुतना तथा दूसरी ओर विफलता का कारण भी हो सकता है । लौकिकतम
 के अनुसार कोई रचनाकार तभी महान् हो सकता है, जब उसमें औदात्य का
 गुण हो । ऐसी स्थिति में औदात्य-गुण-सम्पन्न लेखक की रचना स्वयमेव आन-
 न्दीपक प्रदान करती है । रचना में उदात्त तत्त्वों का समावेश तभी होता
 है, जब उसने रचनाकार के विचार महान् एवं व्यापक परिवेश पर निर्मित
 होने हैं ।

आदर्शवादी सिद्धान्त

महान् उपन्यासकार और आलोचक 'टॉल्स्टॉय' 'कला कला के लिए'
 सिद्धान्त के विरोधी थे । इसी के विरोध में उन्होंने आदर्शवादी सिद्धान्तों का

वृत्तित अर्थ में कला द्वारा हम भावनाओं का सम्प्रेषण करने वाली मानवीय पात्रों का अर्थ नहीं लेते, किन्तु केवल उसी अंग का अर्थ लेते हैं, जिसे हम भी कारण से उसमें से चुन लेते हैं और जिसे हम विशिष्ट महत्व प्रदान लेते हैं।"

टॉलस्टॉय के इन आदर्शवादी सिद्धान्तों में पश्चात्य समालोचना के क्षेत्र नूतन-शान्ति का आविर्भाव हुआ और कला को मानव जीवन में सम्बन्धित ले का प्रयत्न किया जाने लगा, जिसमें कला को मानवीय-प्रतिक्रिया समझ-र कला के क्षेत्र में नवीन प्रतिमान स्थापित हुए।

अभिव्यञ्जनावाद (१८६६-१९५२)

इटली के प्रसिद्ध दार्शनिक "वेनेडेटोकोचे" आत्मवादी दार्शनिक थे। उन्होंने नैर्दय-शास्त्र के नियमों पर आधारित अपने सिद्धान्तों को प्रतिपादित किया, 'अभिव्यञ्जनावाद' के नाम से प्रसिद्ध हुए। कोचे ने इस तथ्य को स्वीकार पा कि कला अन्तर्भूत भावना या महज ज्ञान (Intuition) है। इसका मूल्य किसी भी स्थिति में बाह्यवस्तु से नहीं किया जा सकता, क्योंकि बाह्य-तन्तु यथार्थ नहीं है। कोचे ने यह भी स्वीकार दिया है कि सौन्दर्य महज तन्तु ही अभिव्यक्ति है। सहज-ज्ञान और अभिव्यञ्जना घनिष्ठ रूप में परस्पर सम्बन्धित हैं। अतः इसे इस रूप में भी कहा जा सकता है कि सौन्दर्य महज-तन्तु है या सौन्दर्य ही अभिव्यञ्जना है।

कोचे ने ज्ञान के दो रूप माने हैं—महजानुभूत-ज्ञान के लिए बौद्धिक-ज्ञान की आवश्यकता। महजानुभूति अथवा अभिव्यञ्जनात्मक ज्ञान का सम्बन्ध सौन्दर्यात्मक अथवा कलात्मक तथ्यों के साथ है। कला वास्तव में प्रभावों की अभिव्यञ्जना होती है, न कि अभिव्यञ्जना की अभिव्यञ्जना। कोचे के इस अभिव्यञ्जनावादी सिद्धान्त ने पश्चिमी-साहित्य में ही सौन्दर्य-चिन्तन का विकास की दिया, बल्कि भारतीय सौन्दर्य-चिन्तन की परम्परा को उमंग घनिष्ठ रूप से प्रभावित किया है।

अभिव्यक्तिवाद (१९१७)

टी० ए० हल्लिस्ट वर्तमान अंग्रेजी साहित्य के युग प्रवर्तक बरि ए०

विचारक माने जाते हैं। वे अव्यक्तिवाद के प्रवर्तक हैं। उन्होंने निम्न "कविता भावों का उन्मोचन नहीं है, बल्कि भावों से पलायन है। कवि को अभिव्यक्ति नहीं देता, बल्कि एक विनिष्ट माध्यम को; जो निर्दोष ही होता है। 'व्यक्तित्व' नहीं जिसमें मन पर गड़े प्रभाव और अनुभूतियाँ और अप्रत्यागित ढंगों से सयुक्त होती हैं। जो प्रभाव और अनुभूतियाँ के लिए महत्वपूर्ण होती हैं, सम्भव है कि कविता में उनको स्थान न मिले जो अनुभूतियाँ कविता में महत्वपूर्ण होती हैं मनुष्य के अन्दर अर्थात् व्यक्तित्व में उनकी भूमिका नायक नगण्य होती है।" इलियट ने यह किया है कि कलाकार का व्यक्तित्व उसकी कृति से निर्लिप्त रहना है

मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद

यूरोप के वर्तमान काव्यशास्त्र के इतिहास में 'डा० आर्द० ए०। रिचार्ड्स' का अत्यन्त महत्वपूर्ण स्थान है। रिचार्ड्स ने आलोचना क्षेत्र में मनोवैज्ञानिक मूल्यों पर बल दिया है। उन्होंने साहित्य और जीवन में अविच्छिन्न सम्बन्ध स्वीकार किया, क्योंकि उसका आविर्भाव जीवन से ही होता है और वह जीवन के लिए रचा जाता है। उनकी आलोचना-दृष्टि मानवतावादी है। उनके अनुसार कला और साहित्य को जीवन की उपयोगिता से अलग करके रखा जा नहीं सकता और उस पर विचार-विमर्श करना असंगत है। उन्होंने कहा—कला और साहित्य की अनुभूतियाँ भी जीवन की अन्य अनुभूतियों के समान होती हैं। रिचार्ड्स ने आलोचक को जीवन के मूल्यों का निर्णायक एवं समाज के नैतिक स्तर की विशेषता की रक्षा करने वाला, नियामक शक्ति के रूप में स्वीकार किया है। आलोचक का सामाजिक मन के स्वास्थ्य से एक दायर सम्बन्ध ही होता है और उसकी उचित देखभाल करनी पड़ती है।

जो लोग कला के नैतिक तथा सामाजिक दृष्टिकोण को अधिक महत्त्व नहीं प्रदान करते हैं और उसकी अपेक्षा कला को स्वतः साध्य-सृष्टि मानते हैं, रिचार्ड्स ऐसे विचारकों की मनोवृत्ति पर अपना असन्तोष प्रकट करते हैं। वे काव्य के माध्यम से विभिन्न-वृत्तियों का सामञ्जस्य सम्भव मानते हैं, यह भी स्वीकार करते हैं कि इसकी सहायता से व्यक्ति में आन्तरिक

को अन्तर्गत किया जा सकता है । सामान्यतः की दिशा का निर्धारण
नैतिक व्यवहार की मर्यादा तथा जीवन के मान्यता में ही सम्भव हो
सकता है । इस प्रकार रिचार्ड्स के मूल्यों की बारीकी एक ओर दृष्टिगत मनो-
विज्ञान पर आधारित है, दूसरी ओर यह लोकसंगत में भी घनिष्ठतम रूप में
स्वीकृत है । उससे यह मूल्य-दृष्टि देशकाल तथा पात्र के अनुसार परि-
वर्तित होती रहती है । इसीलिए यह मर्यादा-कोटि की ॥ । बदाविन् इसी-
लिए उन्होंने जीवन तथा वास्तव को भीति में सम्बन्धित किया है ।

'बहिना-बहिना के दिग्' की मान्यता में रिचार्ड्स ने यह निष्कर्ष निकाला
कि यह अनुभूति अपने आप में साध्य है । दूसरे यह निहित-महत्ता ही उसका
प्राप्त मूल है । 'रिचार्ड्स' ने मूल्य तथा प्रेयणीयता पर अधिक बल दिया है ।
इसका यह प्रेयणीयता का सिद्धान्त ब्रह्मात्मक भाव अथवा अनुभूति में सम्बद्ध
है । ब्रह्म द्वारा प्रदत्त अनुभूति को उन्होंने सामान्यीकरण सामान्यीकृत-अनुभूति
या वास्तविक-अनुभूति के रूप में विवेचित किया है । माहित्य में प्रेयणीयता
के मूल्यों को उन्होंने दृढ़ता अथवा मजबूत दिया कि यह बहना गलत न होगा
कि बिना प्रेयणीयता के माहित्यगुणन की बर्णना असम्भव है, क्योंकि प्रेयणी-
यता वास्तव का अचेतन-मूल्य है । कोई भी वास्तव चाहे कितना भी 'स्वान्त-
मृदा' की भावना में क्यों न दिया गया हो, प्रेयणीयता-मूल्यों में वधित नहीं
रह सकता । इस प्रकार उन्होंने बलापक्ष की अपेक्षा भावपक्ष को अधिक महत्ता
प्रदान की । यह स्पष्ट है कि तर्क-मगत आलोचना मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद
द्वारा ही सम्भव हो सकती है, यह रिचार्ड्स द्वारा बलावादियों को एक
जवाबस्त धुनौती थी ।

मनोविद्वेपणवाद (१८५६-१९३९)

'मिगमण्ट फ्रायड' के मनोविद्वेपणवादी सिद्धान्त ने आधुनिक युग में
जितनी ज्ञान्ति विचारों के क्षेत्र में उत्पन्न की है, उतनी किसी अन्य विचार-
प्राय ने नहीं । फ्रायड ने यह स्वीकार किया कि बच्चों के अवचेतन
मन में साधारण व्यक्तियों की ही भाँति कूट्टाएँ एवं वर्जनाएँ होती हैं, जिनका

वह शमन करने का प्रयास करता है। परन्तु कर नहीं पाता। वह मानस से अधिक बौद्धिक होना है। इसीलिये वह उमकी अमिव्यक्ति काल्पनिक रूप में काव्य के माध्यम से कर अवचेतन में सन्तोष प्राप्त करता है। इस प्रकार काव्य का एकमात्र उद्देश्य—कवि द्वारा अपनी आत्मा को सन्तोष प्रदान करना है। फ्रायड ने काव्य की परम वैयक्तिक-मनोविज्ञान के माध्यम से कर्त्तव्य प्रयत्न किया। काव्य में कवि व्यक्तित्व का एकांगीभाव ही प्रसंगित होता है। जो अवचेतन मन की कुण्ठाओं में सम्बन्धित होता है। अस्तु इस बलवान काव्यजगत की अवास्तविकता का साहित्यिक-प्रविधि पर अत्यन्त महत्व प्रभाव पड़ता है।

जिम आनन्द का उपयोग मानव अपने जीवन में एक बार कर लेता। फिर उसका त्याग वह चाहते हुए भी मरम्मत में नहीं कर सकता और न लिया कि हम किसी वस्तु का त्याग करने भी हैं तो वह एक प्रसार का तर्क मय ही होता है। फ्रायड के अनुसार अधिकांश मनुष्य जीवन भर काल्पनिक चित्रों का ही निर्माण करते रहते हैं। जो आदर्श जीवन में सुखी है, वह काल्पनिक चित्रों का निर्माण नहीं करता। काल्पनिक चित्रों का निर्माण जीवन में असन्तुष्ट व्यक्ति ही करते हैं। अनुपलब्ध-इच्छाएँ एवं भावनाएँ ही इन काल्पनिक चित्रों को प्रेरणा प्रदान करती हैं। ये अनुपलब्ध इच्छाएँ या भावनाएँ दो प्रकार की होती हैं—या तो महत्वाकांक्षाएँ होती हैं या फिर काम-मूलक होती हैं।

फ्रायड ने कवियों का सम्बन्ध इन प्रवृत्तियों एवं दिव्यस्वप्नों से जोड़ा हुआ बताया कि साहित्यकार अपने दिव्यस्वप्नों के अहंपूर्ण स्वरूप का स्फूर्ति एवं परिवर्तनों द्वारा परिहार कर सकता है और अपने दिव्यस्वप्नों की अन्तिम के द्वारा वह हमें मृदुलभात्मक अर्थात् सौन्दर्य-बोध सम्बन्धी आनन्द प्रदान करने का प्रयत्न करने में सक्षम है। हमें सौन्दर्य-बोध का जो आनन्द मिलता है, वह 'अग्रिम आनन्द' है और साहित्य के सूक्ष्म आनन्द का उद्भव हमारे मस्तिष्क के तनाव से मुक्त होने पर होता है। इस काव्य की प्राप्ति में कई उपकरणों का योग होता है। इन उपकरणों में सबसे महत्वपूर्ण मानद 'कौशल' है। यह है एक ऐसी स्थिति में पहुँचा देना है, जहाँ हम बिना किसी निरन्तर प्रयास

ग्रा का बोध किये अपने दिवास्वप्नो का रसास्वादन करते हैं । महीं हम ए
निय पर पहुँच जाते हैं, जिसके सम्बन्ध में नए एव रोचक तथा जटिल अ
न्याय हो सकते हैं । इस प्रकार फ्रायड ने काम भावनाओं एव दिवास्वप्
नो काध्य-युजन की मूलप्रेरणा मानकर नवीन विचारधारा का सृजन किया ।

माक्सवाद

साहित्यालोचन की दिशा में माक्सवाद का प्रभाव भी कम महत्वपूर्ण नहीं
। यद्यपि कार्ल मार्क्स (१८१८-१८८३) का साहित्यालोचन में कोई प्रत्यक्ष
सम्बन्ध नहीं, फिर भी उसके द्वारा प्रतिपादित-दर्शन बला एव साहित्य के
सम्बन्ध में प्रवृत्ति की गई मान्यताएँ इनकी प्रभावशालिनी सिद्ध हुई हैं कि साहि
त्यालोचन उसमें अधूना नहीं रह गया ।

माक्सवादी, साहित्य का प्रधान उद्देश्य वर्गहीन समाज की स्थापना मानता
। साहित्य का सम्बन्ध युगीन-जीवन एव वर्ग-सम्पर्क में होता अनिवार्य है ।
माक्सवाद काव्य का मूलोपाय आर्थिक मानता है । इसीलिए काव्य-निर्माण-
सम्बन्धी शिष्टान्त देन की उत्पादन-प्रणाली एव आर्थिक-स्थिति के अनुसर
परिवर्तित होती रहती है । इस प्रकार साहित्य का विकास मूलतः आर्थिक
विकास पर ही निर्भर रहता है । बला के आस्वादन के सम्बन्ध में बलात्मक
दृष्टि से गम्यता होना अनिवार्य होता है । माक्सवाद का दार्शनिक दृष्टिकोण
द्वन्द्वात्मक-भौतिकवाद के नाम से विख्यात है । द्वन्द्वात्मक-भौतिकवाद के अनु-
सार दृष्टि का मूल 'मत्त पदार्थ' है । वह निरन्तर परिवर्तनशील अवस्था में
रहती है । इसीलिये इसे द्वन्द्वात्मक प्रणाली के अनुसार ही जाना जा सकता है ।
मत्त और पदार्थ में पदार्थ की अत्यधिक महत्त्व प्रदान किया जाता है बलाबि
दृष्टि में प्रत्यक्ष, पदार्थ के बाद ही आया । प्रत्यक्ष-पदार्थ प्रमुख है और उगम
वर्तमान स्थिति होता है । समाज के प्रत्यक्ष परिवर्तन को द्वन्द्वात्मक दृष्टि म
लना चाहिए । द्वन्द्वात्मक में संपर्क एव अनिवार्य सिद्धि है । यह संपर्क मूलतः
समाज पर विरोधी शक्तियों में होता है । इस दृष्टि का परिवर्तन मूल साध
है । किन्तु यह संपर्क प्रभावित करता है । द्वन्द्वात्मक-भौतिकवाद 'हील' के
द्वन्द्वात्मक प्रत्यक्षवाद में आविर्भूत है । यह पूँजीवाद-स्थिति-संशोधन पर आधा-

मि है । 'मोहन' पूर्वाचार-वर्ग द्वारा सर्वज्ञता वर्ग का होता है । परंपरों
सायंडारा-वर्ग करता है, पर लाभ यह देने-दिने सोच उठाते हैं, जो पूर्वाचार
वर्ग के प्रतिनिधि होते हैं । समाज में यह मोहन समाज होना चाहिए ।
यूनि पूर्वाचारों वर्ग प्रतिनिधि है और सर्वज्ञता वर्ग प्रतिनिधि, इसलिए
मोहन सम्प्रदाय में समाज नहीं होता । इसके लिए प्रयत्न किया जाना चाहिए ।
सायंडारा इन प्रवृत्तियों का सम्बन्ध साहित्य में जोड़कर उगमें इसी वि-
ताओं को मोहन का प्रयत्न करने है कि उगमें समाजवादी संपादन है
नहीं । यह दृष्टि बड़ी प्रगतिशील और उपयोगी है ।

प्लेटो की काव्य-विषयक-धारणा

पाश्चात्य विद्वानों की साहित्य-समीक्षा-सम्प्रदाय में 'प्लेटो' का नाम
सम्मान के साथ लिया जाता है, क्योंकि इनका अमिग्व प्रसिद्ध काव्य
'अरस्तू' में भी पुरा माना जाता है । 'प्लेटो' नैतिकता एवं मर्यादा के पक्ष
में, फलतः वे काव्य में भी इनका प्राधान्य देना चाहते थे । इनके समय का
का स्तर भी 'मनोरजन' के मस्तिष्क उद्देश्य तक सीमित था । प्राचीन तत्त्व-
रचनाओं में ऐसे तत्त्वों की प्रधानता रहती थी, जो अवाञ्छनीय एवं अशु-
भाते हैं । उनसे मानव-जीवन को कोई ऐसा सम्बल नहीं मिल सकता था,
समाज के उदात्तीकरण में सहायक हो । यद्यपि प्लेटो ने काव्यमिद्वान्त से सम्-
किसी स्वतन्त्र ग्रन्थ की रचना नहीं की, किन्तु उनके विचार उनकी तीन रचना
के माध्यम से ज्ञातव्य हैं । इनकी प्रारम्भिक-रचना 'फीडस' (Fidrus) ३
'आयोन' (Ayon) के अतिरिक्त परवर्ती रचना 'रिपब्लिक' (Republic)
भी इनके विचारों की झलक मिलती है ।

इन्होंने अपनी प्रथम दो रचनाओं में काव्य के प्रति प्राचीन दृष्टि
अपनाया है । यथा—“The right gunction of art is to put before
the soul of the images of what is intrinsically great and be-
autiful.”

अर्थात् कला का सही कार्य यह है कि वह मानव-स्वभाव का सच्चा-
रूप

* *Pratyaṅgama* is *anāyāsa* & *śānta* & *prīya* & *śūbhra*

इसका अर्थ है कि प्रत्याङ्गमना का ध्यान स्वतन्त्र, तनाव रहित, सुखदायक, शान्त और सुखपूर्ण होता है। इसका अर्थ यह है कि प्रत्याङ्गमना का ध्यान आसानी से किया जा सकता है और इससे मन शांत और सुखी होता है। प्रत्याङ्गमना का अर्थ यह है कि प्रत्याङ्गमना का ध्यान आसानी से किया जा सकता है और इससे मन शांत और सुखी होता है। प्रत्याङ्गमना का अर्थ यह है कि प्रत्याङ्गमना का ध्यान आसानी से किया जा सकता है और इससे मन शांत और सुखी होता है।

प्रथम आशय—यदि ईश्वरीय प्रेरणा से उत्प्रेरित होकर आत्मनो की स्थिति में स्थित रहता है, अपनी इस स्थिति में वह अप्रकृतिक रहता है। विशेष या ज्ञान की स्थिति में न रहने के कारण, वह जो भी स्थित रहता है वह भी अविवर्ण होनी है, और उसमें समाश्रयण नहीं हो सकता।

द्वितीय आशय—बाध्य अपने माध्यम से श्रोता या पाठक को मिथ्याचारी

बनाता है। कवि तो प्रकृति का अनुकरण करता है और उसका अनुकरण करने वाला श्रोता अथवा नाटकदर्शक बनने है। इस प्रकार मिथ्याकरण को प्रोत्साहित मिलता है, जो समाज के लिए हितकर नहीं है।

तृतीय-आक्षेप—कवि प्रकृति का अनुकरण करता है, प्रकृति स्वयं सत्य अनुकरण है, अतः मिथ्या है और इसी मिथ्या प्रकृति की अनुकृति होने से कवि भी मिथ्या है। इस प्रकार काव्य समाज हितकारी नहीं प्रतीत होता।

चतुर्थ-आक्षेप—राज्य में 'आवेश' की प्रधानता होती है। आवेश को कुछ नहीं, मानवीय-दुर्बलता का प्रतीक है। काव्य इन्हीं क्रोध, उन्माद, लोभ आदि आवेशों को हृदयावर्जक रूपों में प्रस्तुत करता है। इस प्रकार काव्य मानवीय दुर्बलताओं का प्रचारक है। वस्तुतः कवि एक प्रमादी एवं अनुशासितव्यपूर्ण व्यक्ति होता है, वह नैतिक प्राणी नहीं हो सकता। वह पाठकों को श्रोताओं में उन्माद का प्रचार एवं प्रसार करता है, जिससे नैतिक-अज्ञान की अभिवृद्धि होती है। अतः आदर्शराज्य में कवि के लिए कोई स्थान नहीं है।

प्लेटो ने अपने देशवासियों को कविता का बहिष्कार करने का परामर्श दिया था—“We should expel poetry from the city such being her nature, in case she should accuse us of brutality and brutishness. ..Let us state the Pleasure of producing poetry and imitation have any arguments to show that she is in her right place in a well governed city we shall be very glad to receive her back again.”

प्लेटो के आक्षेप एकांगी है, जिनका समुचित उत्तर उनके शिष्य 'अरस्तु' ने दिया है। इसके अनिश्चित उनके आक्षेप 'असत्-काव्य' पर घटित होते हैं, सत्य काव्य पर नहीं। उदाहरणार्थ कविता केवल 'आवेशजन्य' ही नहीं है, बल्कि शक्ति, निपुणता एवं अभ्यास की आवश्यकता होती है। इस प्रकार कविता एवं विकास के उद्देश्यों की पूर्ति करती है। जहाँ तक काव्य के निष्कार का आक्षेप है, वह भी सगत नहीं है। कवि दृश्य पदार्थों के अर्थों को कर कविता में उसे मूर्त रूप देता है। इस प्रकार वह सत्य के प्रति

का गूत्रवद्ध लक्षण उन्होंने कही नहीं किया, परन्तु उनके विवेचन के शर पर प्रायः उन्हीं के शब्दों में काव्य-लक्षण का निर्माण और वाक्य समझ निर्धारण हुआ है।

काव्य एक कला है

काव्यशास्त्र के आरम्भ में ही अरस्तू ने यह स्पष्ट कर दिया कि काव्य एक कला है—‘चित्रकार अथवा किसी भी अन्य ‘कलाकार’ की ही तरह काव्य ‘अनुकर्ता’ है।’ निष्कर्ष रूप में कह सकते हैं—“काव्य एक कला है एक ही संगीत चित्र आदि (ललित) कलाएँ और दूसरी ओर महाकाव्य ग्रामरी का काव्य-कला के विभिन्न रूप ‘अनुकरण’ के ही प्रकार हैं। अर्थात् समस्त काव्य का मूल तत्त्व एक ही है—‘अनुकरण’। इस प्रकार कला जाति है। और कला प्रजाति, महाकाव्य, ग्रामरी आदि इसके व्यष्टि-भेद हैं। इन भेद-प्रभेदों का आधार तीन हैं—विषय, माध्यम और गीति।

उपर्युक्त स्थापना के अनुसार अन्य कला-रूपों की भाँति काव्य को भी कहें—“अनुकरण”, ‘अनुकरण’ यूनानी काव्यशास्त्र का व्यष्टि शब्द है जिस विवेचन इस प्रकार है—

अनुकरण-सिद्धान्त

अनुकरण यूनानी शब्द ‘मीमेसिस’ (Mimesis) के पर्याय प्रयुक्त किया गया है। हिन्दी में वास्तव में यह अंग्रेजी शब्द ‘इमीटेशन’ (Imitation) का रूपान्तर होकर आया है। प्लेटो और प्लेटो के भी पूर्व यवन-आचार्यों ने ‘अनुकरण’ शब्द का प्रयोग स्थूल अर्थ में ‘नकल’ या ‘प्रतिकृति’ के अर्थ में किया है। उनके अनुसार विभिन्न कलाकार अपने-अपने माध्यम-उपकरणों के अनुसार भौतिक जीवन और जगत् का अनुकरण कर चित्रकार, रूप और रंग द्वारा, अभिनेता, वेशभूषा, आगिक-वेष्टा तथा आदि के द्वारा, कवि, भाषा द्वारा। अरस्तू ने भी इसी प्रचलित शब्द को किया और उसमें नूतन अर्थ भर दिया—

१ कला प्रकृति की अनुकृति है

२ चित्रकार अथवा किसी भी अन्य कलाकार की ही तरह कवि का

अनएव इसका अनुकरण अनिवार्य है इन तीन प्रकार की वस्तुओं में से ही ई.एच. हो सकता है—जैसी वे थी या हैं, जैसी वे बही या समझी जाती हैं, वा जैसी वे होनी चाहिए ।

३ कवि और इतिहासकार में वास्तविक भेद यह है कि एक तो उमका निरूपण करता है, जो घटित हो चुका है और दूसरा उमका जो घटित हो सकता परिणामतः काव्य में दार्शनिकता अधिक होती है । उमका स्वरूप इतिहास मध्यतर है, क्योंकि काव्य सामान्य (सार्वभौम) की अभिव्यक्ति है—और इतिहास विशेष की ।

४ अनुकृत-वस्तु में प्राप्त आनन्द भी कम सार्वभौम रही होता ।

उपर्युक्त विवेचन से ये निष्कर्ष निकलते हैं—

काव्यात्मक अनुकरण के विषय प्रकृति अथवा जीवत्व का बहिरंग अथवा अन्तरंग-धारी जड़-जगत् रूप ही नहीं है, बल्कि उसका अन्तरंग अथवा अनु-विचार कल्पना आदि भी हैं ।

२ इन दोनों में भी अन्तरंग का ही प्राधान्य है, क्योंकि बहिरंग अर्थात् वस्तु भी तो यथार्थ रूप का नहीं, बल्कि प्रतीयमान-रूप का ही अनुकरण किया जाता है और बही सम्भव है, क्योंकि हमारा प्रत्यक्ष ज्ञान यही तक सीमित है । अर्थात् वस्तु के प्रत्यक्षरूप की अपेक्षा उमका कल्पनात्मक तथा भावात्मक—आत्मात्मक-रूप ही अधिक ग्राह्य है । इस प्रकार काव्य में वस्तु के प्रायः तीन रूपों का अनुकरण किया जाता है ।

१ प्रतीयमान-रूप (जैसा अनुकर्ता को प्रतीत होता है)

२ सम्भाव्य-रूप (जैसा वह हो सकता है)

३ आदर्श-रूप (जैसा वह होना चाहिए)

प्रतीयमान रूप के अनुकरण का अर्थ है, वस्तु के मानस प्रतिबिम्ब को चित्र आदि के माध्यम से व्यक्त करना । इस प्रक्रिया में मानस प्रतिबिम्ब में शाय-नस्त्व और मरुद द्वारा प्रस्तुति में कल्पना की अवस्थिति अनिवार्य है । सम्भाव्य रूप का चित्रण तो निश्चय ही कल्पना पेशी है और आदर्शरूप अनु-कर्ता की इच्छा और विचार में पोषित कल्पना की सृष्टि होती है । अनएव

अनुकरण का अर्थ 'यथार्थ प्रत्यंकन' किसी भी रूप में नहीं है—वह भाषा एवं कल्पनात्मक 'पुनः सृजन' का ही पर्याय है, इसमें सन्देह नहीं।

४ अनुकरण में आनन्द का तत्त्व अनिवार्यतः निहित होने का अर्थ यही है कि उसमें आत्म-तत्त्व का प्रकाशन निहित रहता है, क्योंकि बिना उपलब्धि आत्म-तत्त्व के प्रकाशन के बिना सम्भव नहीं, किन्तु भाव-तत्त्व में उसमें सप्रतिष्ठित 'आत्म-तत्त्व' का निश्चित सद्भाव होने पर भी अनुकरण बिना आत्माभिध्वजन का पर्याय नहीं है ; क्योंकि उसमें वस्तु-तत्त्व का प्रकाशन अनिवार्य है।

अरस्तू के अनुसार काव्य की परिभाषा

१ अरस्तू के अनुसार कला के अनेक प्रकार हैं—वाद्य, शिल्प, रंग-कला आदि, जो माध्यम के आधार में एक दूसरे से भिन्न हैं। अर्थात् इन का मूलतत्त्व तो स्वभावतः एक ही है, किन्तु माध्यम भिन्न हैं। काव्य का माध्यम भाषा, चित्र का रंग-रेखा, और गीत का स्वर इत्यादि। इसका अर्थ यह कि "काव्य, कला का वह प्रकार है जिसका माध्यम है भाषा।"

'कला' अरस्तू के मत में प्रकृति का अनुकरण है, शब्द के स्थान पर भाषा का नियोजन कर देने से यह निष्कर्ष निकला कि 'काव्य प्रकृति का अनुकरण का वह प्रकार है जिसका माध्यम है भाषा। अतः अरस्तू के मत पर काव्य का यह लक्षण बन जाता है—काव्य भाषा के माध्यम से प्रकृति का अनुकरण है। किन्तु प्रकृति अरस्तू के लिए केवल बाह्य जगत् का ही नहीं, जगत् के भी अन्तर्गत अन्तर्जगत् का एक दृश्य में 'जीवन' का पर्याय है जो कि जीवन का अर्थ है 'अनुभूति' तथा कल्पना के द्वारा 'पुनर्निर्माण' का पुनः-सृजन का अर्थ है पुनः सृजन इस ध्याना के आधार पर उपर्युक्त काव्य-परिभाषा का अर्थ यह हो जाता है—"काव्य भाषा के माध्यम से प्रकृति का पुनः-सृजन है। अरस्तू—काव्य भाषा के माध्यम से (जो गद्य तथा पद्य दोनों ही हो सकती है) प्रकृति का अनुकरण है। यह निश्चित शब्दावली है—

अनुकरण के माध्यम

जिस प्रकार कुछ लोग अपने-अपने लिख्य-विराज अथवा केवल अभ्यास द्वारा लिखन या रचन के माध्यम से विभिन्न विषयों का अनुकरण या अभिव्यक्ति करते हैं, वही प्रकार उन्मुख कलाओं में समस्त रूप में अनुकरण की प्रक्रिया चल रही है। अथवा सामान्यतः हमें विभिन्न एक या एकत्रित द्वारा सम्पन्न होती है।

एक और बात है जिसमें अनुकरण का माध्यम केवल भाषा होती है—यह भाषा पद्य हो या पद्य और पद्य में भी। यहाँ अनेक उदाहरणों का प्रयोग किया गया हो या एक का किन्तु हमारा सामान्य अभी तक नहीं हुआ। हमारे पास कोई ऐसा सामान्य शब्द नहीं है, जिसका एक और तो गोपनीय और अनेकानेक के विडम्बन और सोचने के सम्बन्धों तथा दूसरी ओर हिमाश्रित छन्द 'शोक-सहितछन्द' या ऐसे ही विभिन्न अन्य छन्द में अनेक वाक्यात्मक अनुकृतियों के लिये समान रूप में प्रयोग किया जा सके। छन्द के नाम के साथ 'रचयिता' या 'कवि' शब्द जोड़ दिया जाता है और शोक-गीति-कवियों अथवा महाकाव्य कवियों की शर्चा की जाती है। मानी के अनुकृति के नहीं, बल्कि छन्द के ही आधार पर निर्विवाद रूप में कवि-पद के अधिपति हो।

अनुकरण के विषय

अनुकरण के विषय, चाहे एक व्यक्ति होने हैं और ये व्यक्ति या तो उच्चतर कोटि के होंगे या निम्नतर कोटि के। यह विभाजन मुख्यतः नैतिक आचरण

पर आयु है और नीति-मन्त्र के विभेदक मन्त्र है—गदबुद्धि तथा दुर्बल अन्तः। यह निष्कर्ष निकलता है कि हमें उनका या तो मर्यादा-जीवन में धेड़ कर प्रस्तुत करना होगा या हीनकर । या फिर मर्यादा रूप । गौश्राव के राग-प्रधान कविताओं के विषय में भी यही सत्य है—इसमें भी कोई निराला मानव-रूपों का चित्रण कर सकता है । जैसे 'निर्मोषेयम्' 'निर्मोषेयम्' दोनों प्रकार के दैव्यों का चित्रण भिन्न प्रकार में किया । त्रामदी वामदी में भी यह भेद है । वामदी का मध्य हीना है मर्यादा जीवन की ओशा-मानव का हीन चित्रण और त्रामदी का मध्य हीना है भगवन् चित्रण—

अनुकरण की विधि

जब माध्यम एक हो और विषय भी एक हो । एव ही फिर भी कवि तो सामान्यतः द्वारा अनुकरण कर सकता है और इस स्थिति में भी वह जो तो 'होमेरम्' की तरह कोई अन्य व्यक्तित्व धारण कर सकता है या अपने निराला रूप में भी बोल सकता है—अथवा अपने सभी पात्रों को जीवित-जापन करने फिरते प्रस्तुत कर सकता है । इस प्रकार जैसा कि हम आरम्भ में कह आये हैं कलात्मक अनुकरण में विभेद करने वाले में ही तीन उपादान हैं माध्यम, रीति

काव्य का उद्भव

अनुकरण

सामान्यतः कविता दो कारणों से प्रस्फुटित हुई प्रतीत होती है और दोनो की ही जड़ें हमारे स्वभाव में गहरी हैं । पहला—अनुकरण की वृत्ति मनुष्य में शैशव से ही सन्निहित रहती है । उसमें और अन्य प्राणियों में एव अन्तर यह है कि जीवधारियों में वह सबसे अधिक अनुकरणशील होता है ।

मे वह सब कुछ अनुकरण के द्वारा सीखता है, अनुकृत-वस्तु से प्राप्त भी कम सार्वभौम नहीं अनुभव होता, इसका प्रमाण है जिन वस्तुओं ने दर्शन से हमें क्लेश होता है उन्हीं की यथावत् प्रतिकृति का भावन आह्लास बन जाता है । जैसे किसी अत्यन्त जघन्य-पशु अथवा शव की रूप-आकृति

उदाहरण लिया जा सकता है। इसका कारण यह है कि ज्ञान के अर्जन से पन प्रबल-आनन्द प्राप्त होता है केवल दार्शनिक को ही नहीं, सामान्य मनुष्य को भी जिसकी ज्ञानार्जन-धमना अपेक्षाकृत बड़ी सीमित होती है। अतः किसी विकृति को देखकर मनुष्य के आह्लादित होने का कारण यह है कि उसका जीवन करने में वह कुछ ज्ञान प्राप्त करता है या निष्कर्ष ग्रहण करता है—पाद वह अपने मनमें कहता है अरे ! यह तो अमुक है, क्योंकि यदि आपने कुछ वस्तु नहीं देखी तो आपका आनन्द अनुकरण-जन्य न होगा—वह अक्रम-रग योजना या किसी अन्य कारण पर आदून होगा।

सामंजस्य और लय

अन अनुकरण हमारे स्वभाव की एक सहजवृत्ति है दूसरी वृत्ति है—सामंजस्य और लय की। छन्द भी स्पष्टतः लय के ही अनुराग होते हैं। इसलिये जो कि सहज शक्ति में सम्पन्न थे, उन्होंने धीरे-धीरे अपनी विनिष्ट प्रवृत्तियों का विकास किया और अन्त में उनकी मोड़ी भाव-रचनाओं से कविता का जन्म हुआ।

काव्य का विकास

लेखक के व्यक्तिगत स्वभाव के अनुसार काव्य-धारा दो दिशाओं में विभक्त हो गई। गम्भीर-चेतना-भूत लेखकों ने उदात्त व्यापारों और सज्जनों के क्रिया-रूपों का अनुकरण किया। जो क्षुद्र वृत्ति के थे उन्होंने अधमजनों के कार्यों का अनुकरण किया और जिस प्रकार प्रथम वर्ग के लेखकों ने 'देव-भूत' और राजसी पुरुषों की प्रशंसित लिखी, उसी प्रकार इन लोगों ने पहले-पहल व्यंग्य-काव्य की रचना की।

बाद कोई ऐसा व्यंग्य-काव्य नहीं, जिसे होमरस के पूर्ववर्ती किसी कवि की रचना कह सकें। यद्यपि ऐसे कई लेखक थे अवश्य, परन्तु होमर और उसके बाद के कई उदाहरण दिये जा सकते हैं। प्राच्य कवियों के प्रायः दो भेद थे—शौरवि और व्यंग्य कवि।

होमरस गम्भीर शैली के कवियों में सर्वश्रेष्ठ है—क्योंकि नाट्य-रूप और अनुकरण-योग्य का मन्त्र केवल उनके ही काव्य में मिलता है। उसी तरह व्यंग्य-काव्य रचना के स्थान पर अभिजात्य तत्त्वों को नाट्यरूप में उप-

कामदी का मूलभाव 'हास्य' है, 'हर्ष' नहीं । परवर्ती रोमानी मूल (कामद) नाटक अरस्तू की परिभाषा में नहीं आते । इस दृष्टि से कामदी के नि प्रयुक्त हमारा पर्याय 'कामदी' वास्तव में उसके स्वरूप से दूर है, परन्तु इसका प्रयोग अर्थ साम्य की अपेक्षा ध्वनि-साम्य के आधार पर ही किया है ।

'कामदी' का विषय व्यक्तिगत न होकर प्रायः वर्गगत या सार्वजनिक होता है । इस दृष्टि से अवगोति से कामदी भिन्न होती है, क्योंकि अवगोति लक्ष्य जहाँ व्यक्तिगत दोष होते हैं, वहाँ कामदी के लक्ष्य प्रायः सार्वजनिक दोष होते हैं । अतएव कामदी की कथावस्तु प्रसिद्ध न होकर प्रायः काल्पनिक या उत्पाद्य ही होती है ।

अरस्तू का विरेचन सिद्धान्त

'विरेचन' शब्द अंग्रेजी के Catharsis 'कैथार्सिस' शब्द का अनुवाद । वस्तुतः यूनान के प्रसिद्ध शिक्षाशास्त्री 'अरस्तू' ने अपनी प्रसिद्ध-काव्यशास्त्र के प्रसंग में इस शब्द का प्रयोग किया था, किन्तु अंग्रेजी में इसका समुचित पर्यायवाची शब्द न मिल सकने के कारण अंग्रेज विद्वानों ने इस यूनानी शब्द को ज्यों का त्यों इंगलिश में गृहीत कर लिया । हिन्दी में 'विरेचन' शब्द 'कैथार्सिस' शब्द का पर्यायवाची माना जाता है । इसका कारण यह है कि संस्कृत में 'विरेचन' शब्द चिकित्साशास्त्र में "रेचक औषध द्वारा उदरविकार की दृष्टि" इस अर्थ में प्रयुक्त होता है और लगभग Catharsis शब्द भी इस अर्थ में प्रयुक्त होता है । इस प्रकार संस्कृत एवं हिन्दी दोनों भाषाओं के शब्द तुल्यार्थक हैं ।

काव्य के क्षेत्र में सर्वप्रथम आचार्य 'अरस्तू' ने अपने दो ग्रन्थों—'रात्रनी' 'पोइटिक्स' में 'विरेचन-सिद्धान्त' की चर्चा की है । इनके पूर्ववर्ती आचार्य इनके गुरु 'प्लेटो' ने अपनी प्रसिद्ध-मुस्तक 'रिपब्लिक' में 'काव्य' एवं 'कवि' अनेक आक्षेप किये थे । यथा—

"काव्य मानव वासनाओं का दमन करने के स्थान पर पोषण करता है । म कारण गणतन्त्र में स्थान पाने योग्य नहीं है ।" अरस्तू ने प्लेटो के उक्त

भेदों के उत्तर देने में 'विरचन-सिद्धान्त' का आश्रय लिया है। यद्यपि उन्होंने 'रिचन' (Catharsis) शब्द की कोई परिभाषा नहीं दी और न कोई ऐसी व्याख्या की, जिससे उक्त शब्द का अभिप्राय निश्चिन्तारूप से जाना जा सके, किन्तु विद्वानों ने सन्दर्भ के अनुसार 'विरचन' के अनेक अर्थ लगाकर सिद्धान्त की पुष्टि की है।

रिचन का स्वरूप

अरस्तू ने 'त्रासदी' के प्रसंग में 'कैथार्मिस' का प्रयोग किया है। उन्होंने टीो' द्वारा किये गए इस आक्षेप को तो स्वीकार किया—'काव्य बागनाभों र मनोरंजनों का दमन नहीं करना' किन्तु उन्होंने यह नहीं स्वीकार किया कि ये बागनाभों और मनोरंजनों का पोषण और निषेध करना है। उन्होंने कहा कि प्रसार रिचन औपद्यो द्वारा आन्तरिक विचार निर्यात होते हैं और निर्यात हो जाती है, ठीक इसी प्रकार काव्य-नाटक आदि में मनोभावों की केन्द्रित होने से निर्यात की पुष्टि होती है। अन्तिम सिद्धांत है।

"Tragedy, then, is an imitation of action that is Serious, complete and of a Certain magnitude, in Language embellished with each kind of artistic ornament, the several kind and found in Seperate parts of the Play in the form of song, not of narrative, through pity and fear effecting the purgation of these emotions"

('त्रासदी' विषयी गम्भीर, पूर्ण एवं निश्चित ढंग से युक्त कार्य का अनुकरण है, जिसका माध्यम नाटक के विभिन्न रूपों में प्रयुक्त समस्त आभूषणों में सुन्दर भाषा है, जो बागनाभिक न होकर कार्य-व्यापार रूप में होती है और जिसमें 'करुणा' तथा 'भय' के उत्कर्ष द्वारा इन मनोभावों का उचित विरचन (Purgation) होता है।)

इस प्रकार 'त्रासदी' का उद्देश्य बरने हुए अस्वस्थ मन को त्रिासदी र प्रशान्त है। यह हमारे अन्दर करुण तथा भय की भावना को उत्पन्न करके उसे मनोरंजनों के लिए एक प्रकार का व्यञ्जना-माध्यम प्रस्तुत करती है। काव्य

के विषय में ही नहीं, अरस्तू ने समीन का अध्ययन भी 'विरेचन' के आवश्यक माना है। इसका कारण यह है कि इसके माध्यम से भी मन की अभिव्यक्ति होने में चित्त शुद्धि होती है।

विरेचन का तात्पर्य

प्रायः सभी मनुष्यों के अन्तर्चेतन मन में 'मनोभाव' प्रमुखावस्था में रहते हैं। यदि उनकी अभिव्यक्ति के लिए मार्ग न मिलेगा, तो परिणाम अनेक भ्रान्तक रोग हो सकते हैं। काव्य में उन मनोभावों के व्यक्त हो ब्यस्र मिलता है। वे मनोभाव 'मनोविकार' ही कहलाते हैं। उनके जाने से चित्त को शान्ति मिलती है। इन्हीं मनोविकारों के निकलने को 'विरेचन' है। आयुर्वेद में 'विरेचन' मल को या विकार को बाहर निकालने वाली औषध के लिए प्रयुक्त होता है। यथा—'हरीतिका (हर) एक है।' यह विरेचन उदरशुद्धि का साधन है और काव्य या संगीतरूपी 'मन शुद्धि' का माध्यम है। मन की शुद्धि होने पर ही आनन्द की उ होती है। इस प्रकार अरस्तू के विरेचन-सिद्धान्त के अनुसार काव्या उपलब्धि होती है, अतः काव्य की रचना और उसका पठन-भाषन से लिए अकल्याणकारी न होकर कल्याणकारी ही सिद्ध होता है।

'विरेचन' शब्द के अनेकार्थ

अरस्तू के पश्चात् विद्वानों ने अपने-अपने विचार से 'विरेचन' अनेक अर्थ लगाये हैं। सामान्यतया हम उन अर्थों को चार वर्गों में दि सकते हैं—१. चिकित्साशास्त्रपरक अर्थ २. धर्मपरक अर्थ ३. नैतिक ४. कलापरक अर्थ। उपर्युक्त चारों प्रकार के अर्थों का विस्तार भी जो धित है—

१. चिकित्साशास्त्रपरक अर्थ—'विरेचन' शब्द का भारतीय अर्थ 'रेच औषध' है, जिसके सेवन से उदर विकार बाहर निकल जाते हैं और उदर के वकार होने से मन भी निर्विकार हो जाता है। पाश्चात्य काव्यशास्त्रियों ने 'शब्द का 'लाक्षणिक अर्थ' लिया है। जिस प्रकार उदर-विकार 'विरे' के द्वारा उत्तेजित होकर शान्त हो जाते हैं, उसी प्रकार मनोविकार भी

जाती है । इस प्रकार विषय की शान्ति होने पर आत्मगुडि भी होती है ।

४ **कलावशब्द अर्थ**—अवेधी-माहित्य के रोमाञ्चिक कवियों एवं कों के 'विरचन' का कलावशब्द अर्थ लगाया है । इनका कहना है कि विरोध कला विज्ञान का मूल्य है । 'नामदो' में 'नाम' अथवा 'कला' नाम विचारों की वैधान अभिव्यक्ति ही नहीं होती । अतः 'नामदो' हमारे मन की 'कला' के लक्ष्य में डाल देती है । इन प्रकार कला के मात्र के रूप धारण का परिष्कार हो जाता है । ये मात्र कलात्मक उत्कर्ष प्राप्त कर विरोध काव्य में एक विशेष प्रकार की 'आनन्दानुभूति' होती है । 'मोहो' के उक्त अर्थ का बोध दिया था, किन्तु परवर्ती आचार्य का इसकी विस्तार-व्याख्या प्रस्तुत की ।

उत्कर्ष सभी अर्थों में मात्र का अर्थ विद्यमान है । अतः ने 'विरचन' अर्थ वैधान आनुवंशिक को परिधि तक हो नहीं सीमित रखा, अतः उसको विज्ञान के शोध तक ले गया है । विरोधन में शरीर गुडि होती है, किन्तु विचारों के विरोधन में आत्मगुडि होती है । जर्मन के प्रसिद्ध विज्ञान के ने 'विरचन' शब्द का 'गुडि' अर्थ में ही प्रयोग किया है और 'कैवर्तिन' का पादुज्ज्वल अर्थ भी स्वच्छ करना या 'चन्दन करना' अर्थ है ।

विरचन किसका ?

यहाँ आनुवंशिक रूप से यह प्रश्न भी उठना स्वाभाविक है कि 'विरचन' का सम्बन्ध किससे है और किस प्रकार है । यह सवाल समझावैसी हो है । भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार 'रस' की स्थिति का प्रश्न है । 'विरचन' विधि के सम्बन्ध में पारम्परिक विद्वानों में मतभेद है । कोई तो 'पाठक' 'श्रोतृ' के मन में 'विरचन' की स्थिति मानते हैं और कोई अन्य । अतः अनुसार पाठक या श्रोतृ के मन में 'विरचन' होता है और 'रिचर्ड्स' के अनुसार धारणाओं की 'समाधानता' का ही नाम 'कैवर्तिन' (विरचन) है । पश्चात् आधुनिक कवि, पाठक तथा श्रोता एवं दृष्टा सभी में होते हैं, जो मन के अभोधनों का विरोधन होता है । 'रिचर्ड्स' का यह अर्थ भारतीय काव्यशास्त्र के सदृश पर्याप्त हृद्य प्रतीत होता है ।

काव्य भाषा के माध्यम से अनुमृति और रत्नपना द्वारा जीवन का पुन है।”

अरस्तू का अनुकरण सिद्धान्त

‘मैं काव्य के सामान्य रूप और उसके विभिन्न प्रकारों का प्रत्येक के मूल पर विचार करते हुए विवेचन करना चाहता हूँ। मेरा विचार है कि सत्काव्य एक आवश्यक बयानक के संगठन काव्य के अंगों की मर्यादा एवं स्वरूप और प्रकार इस अध्ययन की परिधि में आने वाले अन्य विषयों का अनुशीलन। जाये।”

करण के माध्यम

जिस प्रकार कुछ लोग मचेष्ट गिरप-विधान अथवा केवल अभ्यास द्वारा रूप या स्वर के माध्यम से विभिन्न विषयों का अनुकरण या अभिव्यजन है, उसी प्रकार उपर्युक्त कलाओं में समग्र रूप में अनुकरण की प्रक्रिया भाषा अथवा सामग्र्य में से किसी एक या एकाधिक द्वारा सम्पन्न होती है। एक और कला है जिसमें अनुकरण का साधन केवल भाषा होती है—यह भाषा हो या पद्य और पद्य में भी चाहे अनेक छन्दों का प्रयोग किया गया हो या एक का नुस्खा नामकरण अभी तक नहीं हुआ। हमारे पास कोई ऐसा सामान्य छन्द है, जिसका एक ओर तो सोफ्रीन और कसेनारखस के विद्वम्बन और रंगम के सम्वादों तथा दूसरी ओर द्विमात्रिक छन्द ‘शोक-गवितछन्द’ या ऐसे किसी अन्य छन्द में चर्चित वाध्यात्मक अनुकृतियों के लिये समान रूप से गेय किया जा सके। छन्द के नाम के साथ ‘रचयिता’ या ‘कवि’ शब्द जोड़ जा जाता है और शोक-गीति-कवियों अथवा महाकाव्य कवियों की चर्चा की जाती है। मानो वे अनुकृति के नहीं, वरन् छन्द के ही आधार पर निर्विवेकता से कवि-पद के अधिगामी हों।

अनुकरण के विषय

अनुकरण के विषय वे होंगे

हैं और वे व्यक्तियाँ या तो उच्चतर ज्ञान मुख्यतः नैतिक भाषण

आती है। इस प्रकार चित्त की शान्ति होने पर आत्मशुद्धि भी होती है।

४. कलापरक अर्थ—अंग्रेजी-साहित्य के रोमाण्टिक कवियों एवं क्लेज ने 'विरेचन' का कलापरक अर्थ लगाया है। इनका कहना है कि 'विरेचन' कला सिद्धान्त का व्यञ्जक है। 'वासदी' में 'वास' अथवा 'कहना' नामक विकारों की केवल अभिव्यक्ति ही नहीं होती। अपितु 'वासदी' हमारे मनो-भावों को 'कला' के साँचे में ढाल देती है। इस प्रकार कला के भाव के स्वरूपों का परिष्कार हो जाता है। ये भाव कलात्मक उत्कर्ष प्राप्त कर ले-जिनके माध्यम से एक विशेष प्रकार की 'आनन्दानुभूति' होती है। प्रा. 'गोइटे' ने उक्त अर्थ का संकेत किया था, किन्तु परवर्ती आचार्य 'बुख' इसकी विवक्षित व्याख्या प्रस्तुत की।

उपयुक्त सभी अर्थों में सत्य का अंश विद्यमान है। अस्तु ने 'विरेचन' अर्थ केवल आयुर्वेद की परिधि तक ही नहीं सीमित रखा, अपितु उसको विज्ञान के क्षेत्र तक ले गया है। विरेचन से शरीर शुद्धि होती है, किन्तु विकारों के विरेचन से आत्मशुद्धि होती है। जर्मन के प्रसिद्ध विद्वान 'के' ने 'विरेचन' शब्द का 'शुद्धि' अर्थ में ही प्रयोग किया है और 'कैपार्निंग' का धातुजन्य अर्थ भी 'स्वच्छ करना' या 'चयन करना' अर्थ है।

विरेचन किसका ?

यहाँ आनुवंशिक रूप से यह प्रश्न भी उठना स्वाभाविक है कि 'विरेचन' का सामान्य विभाग है और किस प्रकार है। यह शक्य लगभग बँती ही। भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार 'रस' की स्थिति का प्रश्न है। 'विरेचन' स्थिति के सामान्य में पादशास्त्र विद्वानों में मतभेद है। कोई तो 'पाद' 'द्वर्ग' के मन में 'विरेचन' की स्थिति मानने है और कोई अन्यत्र। 'के' अनुसार पाठक या दर्शक के मन में 'विरेचन' होता है और 'रिचर्ड्स' के तार भावनाओं की 'समाधानता' का ही नाम 'कैपार्निंग' (विरेचन) है प्रचार भाव तो कवि, पाठक तथा श्रोता एवं दृष्टा सभी में होता है।

मनोभाषा का विरेचन होता है। 'रिचर्ड्स' का यह अर्थ भारतीय 'रस' के समान पट्टवना हुआ प्रतीत होता है।

रचन और आनन्द

प्रश्न यह है कि 'त्रागदी' तो दुःख या भय से परिपूर्ण रचना है, पुनः सूत्र के 'विरचन सिद्धान्त' के अनुसार इसमें आनन्दानुभूति किस प्रकार होती इसके उत्तर में अग्रस्तू ने कहा है कि मनोभावों का विरचन होने से शोक रस का उद्देजक अंग निबल जाता है, इससे पाठक, श्रोता अथवा दर्शक शक्ति शान्ति का अनुभव करता है, नतपश्चात् उसे आनन्द की अनुभूति होती । इस प्रकार आनन्द की अनुभूति को दो प्रकार में मान सकते हैं—एक तो शमन पद्धति द्वारा और द्वितीय अभावात्मक पद्धति द्वारा । प्रथम में तो वेगों के उत्तेजित होकर उनके वहिर्भूत होने के पश्चात् शान्ति का अनुभव रसतन्त्र आनन्दानुभूति होती है तथा द्वितीय के अनुसार 'विरचन' होने से 'पाभाव' हो जाता है, यही दुःखाभाव ही शान्ति का जनक है, जिसे आनन्द मज्ञा दी जाती है । प्रो० बूचर के अनुसार 'करण' और 'त्राग' लौकिक वन में दुःख हैं, किन्तु काव्य या 'त्रागदी' में 'दुःख' नहीं है, क्योंकि उनका 'पारणीकरण' हो जाता है । अपने-परायें का भेद रहने पर ही दुःख उद्देजक है, किन्तु साधारणीकरण की स्थिति में पाठक, श्रोता अथवा दर्शक स्वायं 'निम्नभूमि' में उठकर उच्च धरातल में प्रतिष्ठित हो जाता है, जहाँ उसे 'रस' एवं 'त्रास' के भाव भी उदात्तरूप में आनन्दप्रद लगते हैं । यदि ऐसा न हो तो लोग पैसा खर्च करके 'करणनाटक' देखने के लिए क्यों जायें ? इस प्रश्न के अतिरिक्त 'बूचर' ने 'विरचन' में आनन्दानुभूति का द्वितीय कारण यह बताया है कि 'कला' की ऐसी विशेषता है कि उसमें करुणादि भावों का निरीकरण हो जाता है, जिससे उन भावों का दुःख प्रतीत होता है । इस उत्तर 'बूचर' ने कला की मूर्त्ता स्वीकार की है, जो वस्तुतः समाहित प्रतीत होती है ।

विरचन सिद्धान्त के दोष

कुछ विद्वानों का आक्षेप है कि 'त्रागदी' द्वारा भावों का उत्तेजन नहीं होता, बल्कि उनका शमन हो जाता है, यह कथन सत्य नहीं प्रतीत होता । इस आक्षेप का उत्तर स्पष्ट है कि यदि 'त्रागदी' में 'उत्तेजन' का समन न हो, तो दर्शक

विरंचन विद्यालय का प्रभाव

अरखू के विरंचन विद्यालय का सर्वोच्च लक्ष्य इस बात में है कि जो छात्र विद्यालय के छात्रावास का शिक्षण प्राप्त करे। यहाँ से जो छात्र विद्यालयवासी और यदि वे विद्यालयवासी छात्रों में से हों तो वे भी यहाँ से विद्यालयवासी छात्रों में से हों। यदि वे विद्यालयवासी छात्रों में से हों तो वे भी विद्यालयवासी छात्रों में से हों। यदि वे विद्यालयवासी छात्रों में से हों तो वे भी विद्यालयवासी छात्रों में से हों।

इस प्रकार अरखू के विरंचन विद्यालय छात्रों के लिए प्रवेश की व्यवस्था करे। अरखू ने यहाँ से जो छात्रावास पर जो छात्रों में से हों तो वे भी विद्यालयवासी छात्रों में से हों। यदि वे विद्यालयवासी छात्रों में से हों तो वे भी विद्यालयवासी छात्रों में से हों। यदि वे विद्यालयवासी छात्रों में से हों तो वे भी विद्यालयवासी छात्रों में से हों।

अरखू ने यह भी माना कि छात्र अर्जित होता है। और अर्जितता का प्रभाव होता है। इस बात में उल्लेख करने दिया है कि यदि छात्र में अर्जित या अर्जित या अर्जित है, तो वे केवल भावों में प्रभाव के रूप में, किन्तु उन्हें समझने के लिए छात्रों का अनुभव होता है। इस प्रकार छात्रों को अर्जित एवं अर्जित रहना प्रभाव है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से विचार करने पर अरखू के 'विरंचन-विद्यालय' की गणना प्रतीत होती है। उदाहरणार्थ—यदि हम किसी व्यक्ति पर क्रोध प्रभाव की गणना प्रतीत होती है। उदाहरणार्थ—यदि हम किसी व्यक्ति पर क्रोध प्रभाव की गणना प्रतीत होती है। उदाहरणार्थ—यदि हम किसी व्यक्ति पर क्रोध प्रभाव की गणना प्रतीत होती है।

हम आगे से आकर उसे जीमरकर 'मरी-मोटी' मुना देने हैं, तो हमारा हो जाता है, क्योंकि उन्हें अभिप्रेता होने का अवसर मिल जाता है।

यही बात काव्य या 'वासदी' में भी है । हमारे चित्त में बीजरूप में स्थिति व आदि भाव उत्तेजित होकर अभिव्यक्त हो जाते हैं, जिसमें चित्त को शान्ति मिलती है ।

इस प्रकार इस सिद्धान्त ने 'मनोविज्ञान' के क्षेत्र में प्रवेश कर आगामी शताब्दी का पथ प्रशस्त कर दिया । 'आई० ए० रिचर्ड्स' के 'मनोवैज्ञानिक भाषा' की आधारशिला के रूप में अरम्भ के 'विरचन-सिद्धान्त' को गौरव मिला ही चाहिए ।

विरचन सिद्धान्त की रूपरेखा तथा निष्कर्ष

१-विरचन-सिद्धान्त के जन्मदाना 'अरम्भ' थे । इन्होंने प्लेटो द्वारा किये गये वाक्यांशों का उत्तर देने के लिए इस सिद्धान्त का प्रणयन किया था ।

२-'विरचन' शब्द (Catharsis) यूनानी भाषा में अंग्रेजी में यथावत् लिखा गया है ।

३-'विरचन' शब्द का धातुजन्य अर्थ 'स्वच्छ करना' अथवा 'चयन करना' है ।

४-'विरचन' का लाक्षणिक अर्थ स्वीकार किया गया है । जिस प्रकार 'रैच-रैच' शब्द द्वारा मनु उत्तेजित होकर बाहर निकल जाता है और उदर की दुखि होती है, उसी प्रकार 'काव्य' द्वारा मनोभाव उत्तेजित होकर अभिव्यक्त हो जाते हैं जिससे उनका परिष्कार होने पर मानसिक दुखि और शान्ति होती है ।

५-विद्वानों ने 'विरचन' की चार प्रकार की व्याख्याएँ की हैं — १ दस्ता-वैश्या के रूप में २. धार्मिक भावना के रूप में ३ नैतिक भावना के रूप में ४ राजात्मिका के रूप में ।

६-अरम्भ ने अपनी 'राजनीति' एवं 'काव्यशास्त्र' नामक पुस्तकों में 'विरचन' की चर्चा की है ।

७-अरम्भ 'समोक्ष' को भी 'विरचन' मानते हैं, क्योंकि इससे भी जनन मनोभावों का परिष्कार होता है ।

८-'विरचन-सिद्धान्त' में 'आनन्द प्राप्ति' का सम्बन्ध 'अभावात्मक पद्धति' से जोड़ा गया है, क्योंकि मनोवेगों का अभाव (शान्ति) ही शान्ति का जनक

माना गया है, जिससे प्रत्यक्ष की प्राप्ति होती है ।

९-६म मिद्वान्त ने काव्य के क्षेत्र में मनोविज्ञान का प्रयोग बताया गया प्रमाण दिया है ।

१०-६मने काव्य का वर्णन दूर दृष्टा है और साहित्यिक तथा मानवीय क्षेत्र में काव्य की प्रतिष्ठा हुई है ।

११-यद्यपि यह मिद्वान्त नव प्रमाण मरी नहीं है, किन्तु परमाण्वीय हमकी महत्ता स्वीकार की जाती है ।

रिचर्ड्स का मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद

अमेरी-साहित्य के मूल्य प्राचीनता में 'प्राई ए० रिचर्ड्स' का महत्त्व स्थान है । इन्होंने साहित्य तथा मनोविज्ञान का घनिष्ठ सम्बन्ध बनाया और हमें मान की आवश्यकता पर बल दिया है कि साहित्यकार को मनोविज्ञान में परिचित होना चाहिए और प्राचीनता के लिए तो मनोविज्ञान का नितान्त आवश्यक है ।

साहित्य के क्षेत्र में प्रवेश करने के पूर्व 'रिचर्ड्स' 'मनोविज्ञान' एवं 'विज्ञान' के क्षेत्र के अध्ययन रहे हैं । फलतः साहित्य के क्षेत्र में आने पर ही अपने पूर्व अध्ययन की सामग्री की उपेक्षा नहीं कर सके । आलोचना के में ये पाश्चात्यजगत् में 'रचना-आलोचक' के नाम से विख्यात हैं, क्योंकि इन 'रूपक' की चिन्ता का आधार माना है । काव्यालोचना के सम्बन्ध में इनके दो ग्रन्थ परम प्रसिद्ध हैं,—(१) काव्यालोचन के सिद्धान्त (Principles of literary Criticism) २-व्यावहारिक आलोचना (Practical Criticism) इन ग्रन्थों में इन्होंने मनोविज्ञान के आधार पर काव्यशास्त्र की विभिन्न समस्याओं का समाधान प्रस्तुत किया है ।

इन्होंने यह मान्यता स्थापित की है कि 'साहित्य' एक उपयोगी वस्तु है और उसकी उपयोगिता मनोविज्ञान की पृष्ठभूमि पर सिद्ध की जा सकती है । इनके हेतु इनका सिद्धान्त "मनोवैज्ञानिक उपयोगितावाद" के नाम से आलोचना एवं साहित्य के क्षेत्र में विख्यात है । इन्होंने 'मूल्यों' (Values) के साथ साहित्य सम्बन्ध माना है, जबकि परवर्ती रूपका ने ने जीवन मूल्यों के

साहित्य का कोई सम्बन्ध नहीं माना। रिचर्ड्स ने उन कोरे कलावादियों
प्रश्न का है, जो कला को स्वतन्त्र, निरपेक्ष और 'स्वत माध्य' मानते हैं।
वहोगों की इस मान्यता को भ्रान्ति की सजा देते हैं।

यथा

'रिचर्ड्स' ने यह मान्यता स्थापित की है कि साहित्य हमारे लिए वैसा
त्योनी है, जैसी जीवन की अन्य आवश्यक वस्तुएँ। जहाँ तक वाक्य की
शौकता का प्रश्न है, वह इसलिए प्रभावशील नहीं होता कि उसमें प्रेयणी-
का गुण विद्यमान रहता है अथवा उसमें भावविनियोग की क्षमता होती
'उसमें कोई विशेष मौन्दये होता है। चन्कि वह इसलिए प्रभावशील होता
'वाक्य में जो अनुभव व्यक्त रहते हैं, वे उसे प्रभावशील बनाने हैं, इसके
ही माय उन अनुभवों में जीवन मूल्य (Life-values) भी स्पून रहते हैं,
। प्रेमविष्णुता में वृद्धि होती है। इस प्रकार रिचर्ड्स ने वाक्य में नीति
र विनिष्ट-स्थान माना है और जिन आलोचकों या साहित्यकारों ने नीति
ाहित्य में स्थान नहीं दिया, उनकी भर्त्सना की है। हाँ, इतना अवश्य है
ने नीति के प्रचलित रूप को मनुष्यगत तब आमक स्वीकार का उगरे
पर जीवन-मूल्यों की मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत की है और साहित्य
कदा अधेता के लिए उन मूल्यों की अवधारणा करना अनिवार्य माना है।
रिचर्ड्स ने 'सार्वजनीनता' का गुण दीर्घीमान मानकर भावगत काल
कि साहित्य भावविनियोग में परिपूर्ण
। रचना स्थान गुणा
प्रमाण

काम है। चन्कि
'प्रेयणीयता' का
चना के प्रमाण
है।

हम वस्तुओं की ओर प्रवृत्त होते हैं, उन पर हमारी आसक्ति होती है जो 'निवृत्ति' या 'विरति' के द्वारा हम सासारिक वस्तुओं से दूर रहते हैं, उन्हें प्रति एक प्रकार का वैराग्य सा हो जाता है। कोई भी वस्तु ऐसी हो सकती है, जो मूल्यवती हो और जिसकी प्राप्ति से हम संतुष्ट हो सकते हैं। इस निश्चित है कि सभी प्रवृत्तियों की तुष्टि असम्भव है, अतः ऐसी कोई भी मूल्य वस्तु हो सकती है, जो न्यूनाधिक महत्वपूर्ण प्रवृत्तियों को कठिन किए बिना किसी प्रवृत्ति की तुष्टि करे।

'रिचर्ड्स' ने मूल्यों की मान्यता को दृष्टिपथ में रखकर ही भाषा के शास्त्रिक एक काव्यगत प्रयोगों के भेद करते हुए शब्दों के दो अर्थों का निरूपण किया है :—(१) साकेतिक अर्थ (२) भावात्मक अर्थ।

साकेतिक अर्थमयी भाषा का स्वरूप वैज्ञानिक होता है, क्योंकि उसमें शब्दों के साकेतिक अर्थों का उपयोग होता है और इनमें शब्दों के भाविक अर्थों से काम नहीं चलता। उदाहरणार्थ रेडियो, एक्सरे, टेलीविजन आदि यंत्रों में इनका साकेतिक अर्थ ही गृहीत होगा। इसी प्रकार काव्यों में भाषा का प्रयोग प्राधान्य रहता है, फलतः काव्य की भाषा 'भावात्मक अर्थमयी' होती है। उदाहरणार्थ—'जीवन विरह का जलजात' (महादेवी वर्मा) यहाँ पर इसका अर्थ घेयार्थ तो यही होगा—'जीवन विरह का कमल है।' किन्तु इसका साकेतिक अर्थ इससे बहुत कुछ भिन्न है। यहाँ कवयित्री इस बात को ध्वनित करती है कि वस्तुतः जीवन का मूल विरह है, यदि विरह न रहे तो जीवन की सत्ता की रक्षा नहीं रहेगी। इस प्रकार 'रिचर्ड्स' ने काव्यभाषा को यदि 'भावात्मक अर्थमयी' भाषा की संज्ञा दी है, तो सर्वथा उचित ही किया है। उन्होंने काव्य की परिभाषा इस प्रकार दी है —

काव्य की परिभाषा

कविता कवि के मन में उत्पन्न होने वाले एक मूल्यवान् मनोवैज्ञानिक प्रयोग को पाठकों के मन में प्रेषण करने का साधन है।

यद्यपि 'रिचर्ड्स' का 'मनोवैज्ञानिक मूल्यवाद' एतासी प्रतीत होता है कि यह बला के क्षेत्र में उन मूल्यों को ही मान्यता देना है, जिन्हें हम मनोवैज्ञानिक

नहीं देते। वे कवि को एक तटस्थ वैज्ञानिक की भाँति वस्तुनिष्ठ मानते। उनका फायन है कि काव्य या साहित्य में सम्पूर्ण जीवन की अभिव्यक्ति चाहिए। यद्यपि साहित्यकार अपने ही अनुभवों को काव्य, साहित्य में बाँ देता है, किन्तु यहाँ उसके अनुभव सर्वसाधारण के अनुभवों का प्रतिनिधि करके व्यक्त होते हैं। यथा—“मैं विश्वास करता हूँ कि कवि अपने पात्रों अपना कुछ अंग अवश्य प्रदान करता है, किन्तु मैं यह भी विश्वास करता हूँ कि वह अपने निर्मित पात्रों द्वारा स्वयं प्रभावित होता है।” निष्कर्ष यह इलियट मानते हैं कि—‘साहित्य अमूर्त भावनाओं का मूर्तरूप है।’ साहित्य अपनी अमूर्त—भावनाओं को मूर्तरूप में अभिव्यक्ति देने के लिए, अपने सम्बन्ध एक अनुभवों को प्रकट करने के लिये वस्तुमूलक चिह्नों की सहायता लेता है। यथा :—

“The only ways of expressing emotion in the form of art is by finding an objective, in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula for the Particular emotion, so that when the external facts are given the emotion is immediately evoked.”

इस प्रकार इलियट ने साहित्य या काव्य को आत्मा से पलायन के रूप में स्वीकृति दी है। यहाँ पर ‘पलायन’ का तात्पर्य व्यक्तिगत भावों के पलायन से ही है, जिससे कवि सर्वसाधारण के भावों को काव्य में व्यक्त करे, किन्तु इनके परवर्ती कवियों ने इसका तात्पर्य ‘ससार से पलायन करना’ लगाया, जिनके निराशावाद की सृष्टि होने लगी।

नाटक की भाषा

नाटक की भाषा के सम्बन्ध में ‘इलियट’ की धारणा है कि का ही प्रयोग करना चाहिए, पद्य का नहीं। इसका कारण यह माध्यम से विचारों की स्पष्ट अभिव्यक्ति होती है। इसी प्रकार
५। उच्चगुणों से अलंकृत होनी चाहिए। जहाँ तक काव्य में प्रसन्न है, उसे अतिरचना की ओर नहीं ले जाना चाहिए।

एक 'इमिज' दिवाने की नींव का के स्थान पर कल्पना-प्रक्रिया की तीव्रता से बन रहे हैं। कल्पना प्रक्रिया संवेदन की ही प्रक्रिया है और मूर्ति की भी प्रकाश पर दोनों अभिन्न हैं। जब हमारे आगे भावना की तीव्रता की लक्ष्य मीमांसा पर और कल्पना-प्रक्रिया के अनुसंधान के साथ मनीषा-प्रक्रिया में अभिन्न होने है, तब ही कविता अगाधान्तर एवं मार्मिक बनती है। 'इमिज' ने इसे 'उत्प्रेक्षा' की गता की है। दूसरी उत्प्रेक्षा तभी होती है जब भावना और विचार में विभिन्नता हो। भाषा अभिव्यक्ति का माध्यम है कवि को अभिव्यक्ति भाषा की अभिव्यक्ति के लिए साधन एवं अप्र-रक्षणी का आधार लेना ही पड़ता है। इस स्थिति में भाषा की मर्यादा रचना में बाधक हो जाता है।

कवि और कविता

'इमिज' काव्य रचना के सम्बन्ध में कवि के हृदय का विशेष मूल्य मानते हैं। उनकी मान्यता है कि—कवि मानस वह पात्र है, जिसमें असह्य भाव एवं लक्ष्य गृहीत और गति होने हैं और उसमें सब सब बने रहते हैं, जब तक ऐसे भी तत्त्व एवं साधन नहीं हो जाते और एक नवीन पदार्थ का निर्माण ही कर पाते। इस प्रकार इमिज कवि हृदय की विभिन्नभावों के केन्द्रबिन्दु रूप में मान्यता देने प्रणीत होते हैं। कवि हृदय को यह गौरव प्राप्त है कि अनेक अनुभवों विभिन्न अध्ययनों एवं चिरन्तन ज्ञानतन्तुओं को एकत्र कर दे एक नवीन एवं मनीष रूप में अभिव्यक्त कर देता है।

'इमिज' कवि को केवल वर्तमान का दृष्टा ही नहीं मानते, वे उसे अतीत की सम्बद्ध मानते हैं। यथा—“किसी कवि को रचना करनी चाहिए तो न वह अपनी पीढ़ी को ही अपनी हृदयों में लेकर, बल्कि इस भावना के साथ 'होमर' से लेकर योरोप का समस्त साहित्य और उसके अन्तर्गत उसमें स्व-तया विदेश का समस्त साहित्य एक कालीन अस्तित्व रखना है और अभि-प्र-रति तथा व्यवस्था का निर्माण करना है।” इस प्रकार इमिज ने काव्य के स्तर में मनीषता को निवास दिया है। उनकी दृष्टि में देश और काल की मर्यादा क्षुद्र है, सकुचित है। कवि के लिए समस्त मानवता आधार बिन्दु है।

काव्यालोचना

इलियट स्वयं एक सफल कवि एवं आलोचक भी थे। उन्होंने कवि में दो शक्तियों का होना आवश्यक बनवाया है।—१. कारपित्रीशक्ति २. भाविक शीतल्लि। ये दोनों शक्तियाँ एक दूसरे की पूरिका हैं। प्रथम के द्वारा कवि रचना करता है और द्वितीय के द्वारा वह उसे आलोचना की बमौटी पर तोड़ता है कि मैंने त्रिन भावों को हृदय में रखकर रचना की है, क्या वस्तुतः वही भाव श्रोता या पाठक के हृदय में भी उमड़ सकते हैं, यदि हाँ, तब तो काव्य सफल है, अन्यथा नहीं। इलियट ने आलोचना की दो सैद्धान्तिक सीमाएँ स्वीकार की हैं—“प्रथम के द्वारा हम ज्ञान का उत्तर देने का यत्न करते हैं कि ‘कविता क्या है?’ और द्वितीय के द्वारा यह उत्तर देना चाहते हैं कि “क्या यह उत्कृष्ट कविता है?” इसमें कोई भी सैद्धान्तिक-कीमल द्वितीय प्रश्न का उत्तर देने के लिए पर्याप्त नहीं हो सकता, क्योंकि ऐसे सिद्धान्त का कोई महत्व नहीं हो सकता जो उत्कृष्ट कविता के प्रत्यक्ष अनुभव पर अबलम्बित न हो। लेकिन दूसरे ओर कविता का हमारा प्रत्यक्ष अनुभव बहुत दूर तक विवेचन के सामान्यीकरण पर आश्रित रहता है।”

इस प्रकार ‘इलियट’ काव्य को जीवन से पलायन मानते हैं और कवि के वर्तमान के साथ अतीत दृष्टा भी मानते हैं। उनके अनुसार, कवि को स्वयं अपनी आलोचना करनी चाहिए, जैसा कि उन्होंने स्वयं किया है। आलोचना का उद्देश्य ‘सहृदय में रसास्वादन की क्षमता उत्पन्न करना, होना चाहिए।’

३ | काव्य के विभिन्न रूप

दृष्टिगोचरता से दृष्टि के कारण से दो अंग होते हैं (१) दृश्यवाच्य (२) शब्दवाच्य । 'दृश्यवाच्य' अंगित प्रमाण होते हैं केरेन्द्रिय के मन्त्रिकों के द्वारा अन्तर्ज्ञान किया जाता है । इनके अन्तर्गत रूप और उमर १० से नया अक्षर और उमर १/ १० होते हैं । यह वर्तमान समय में इन सब का प्रचलन नहीं है । अब दृश्यवाच्य के अन्तर्गत गायत्री, गीतादय, भावनादय, और साधनादय ही होते हैं ।

शब्दवाच्य (वाच्यवाच्य) कर्नेन्द्रिय की मन्त्रिकता से गुन जाते हैं, इनका अभिन्न नहीं हो पाता । इन वाच्य भी आनन्द लिया जा सकता है, अब इनके वाच्यवाच्य भी कह सकते हैं । इन श्रेणी में गद्य, पद्य तथा मिश्र (चम्पू) के तीन भेद होते हैं । वर्तमान समय में गद्य के अन्तर्गत गद्यवाच्य, बहानी, डायरी, लघु कथा, रेडियो कथन, रेखाचित्र, रिपोर्टिंग, सम्मरण, जीवनकथा, निबन्ध, यात्रा साहित्य, पत्रसाहित्य, आलोचना साहित्य एवं दैनन्दिनी (डायरी) इत्यादि, साहित्यिक प्रभृति विषय प्रचलित हैं ।

पद्यवाच्य के तीन भेद किए जाते हैं — (१) प्रबन्ध काव्य (२) मुक्तक काव्य (३) मुक्तक गीत ।

वस्तु वाक्य में जीवन की किसी एक घटना अथवा अंग का मार्मिक चित्रण स्फूर्त किया जाता है। 'एकार्थक वाक्य' इन दोनों के बीच की विधा है, इसमें किसी मशिन प्रयोग या घटना को एक विस्तृत कविता के रूप में प्रकट किया जाता है। इसमें कथावस्तु का कम विद्यमान रहना है, अतः इसे मुक्तक से भेद मानने हैं।

मुक्तकवाक्य— जिस मशिन गीत, छन्द या गीति में पूर्वापर प्रयोग के ना ही कोई भावविषय, वस्तुचित्र या किसी एक तथ्य का प्रकाशन होता है, वे मुक्तक वाक्य कहते हैं। जैसे—मूर, तुलसी, मीरा के पद, बिहारी आदि के ये एक विद्यापति, प्रमाद, पन्न, निगला आदि के गीत। मुक्तक के तीन भेद होते हैं :— (१) गीत (२) छन्द (३) गीति।

गीतवाक्य— मूल-दुःख की भावानिनायी अवस्था विशेष का गिनेचुने शब्दों में स्वरसाधना के उपयुक्त चित्रण कर देना ही गीत है। (महादेवी वर्मा)

छन्दवाक्य— किसी सम्बन्ध को सीमित शब्दों में अंग्रेज छन्द के माध्यम में व्यक्त कर देना मुक्तक छन्दवाक्य है। यथा कविम, मर्दवा, दोहा, छप्पय आदि।

गीतिवाक्य— इसे 'प्रगीत मुक्तक' भी कहते हैं। इसमें कवि मगीतात्मक शब्दों में स्वानुभूति का नीचतम प्रकाशन करता है। उदाहरणार्थ 'मेघदूत' (कालिदास)

गीत और गीति में अन्तर

सामान्यतया दोनों में कोई विशेष अन्तर नहीं प्रतीत होता, क्योंकि दोनों में कवि की स्वानुभूति होती है और दोनों में मगीतात्मकता के साथ बलापूर्वक बहिर्व्यक्ति भी होती है, किन्तु जहाँ गीत में कवि की स्वानुभूतिमात्र की अभिव्यक्ति होती है, वहाँ 'प्रगीत' या 'गीति' में स्वानुभूति की अतिराधना की तीव्र-व्यक्ति होती है, वहाँ 'प्रगीत' या 'गीति' में स्वानुभूति की अतिराधना की तीव्र-व्यक्ति होती है। उदाहरणार्थ मीरा और महादेवी वर्मा के गीत 'गीति' या 'प्रगीतमुक्तक' की कोटि में आते हैं और 'प्रमाद' के गीत 'गीत' की कोटि में आते हैं। निरापेक्ष यह कि गीत की अपेक्षा 'गीति' अधिक वैयक्तिक है। उसमें कवि का मनोवेग तीव्रतम हो जाता है।

मुक्तक-गीत— इस श्रेणी में गीत-ग्रन्थों के बहुत-से छन्द आते हैं, जिनमें

रवि की स्यानुभूति का प्रजन ही नहीं उठता । सम्भवतः इसी कारण इसे रस-
रसों में गणना नहीं दी जाती । यह विषय अथ गमानुप्राय है ।

मिथकाव्य— गद्यपद्य मिश्रित रचना को मिथकाव्य कहते हैं । इसे ही
'चम्पू' की गज्रा प्राप्त है । 'चम्पू' गम्यत-माहित्य में लिगे जाते हैं । यथा :—
नलचम्पू, रामायण चम्पू आदि । हिन्दी में इसकी प्रथा गरी प्रचलित हो गयी ।

वाक्य के उपर्युक्त रूपों के अतिरिक्त रवि की मनःप्रवृत्ति, जीवतृप्ति
तथा ध्यानाय आदि के आधार पर अनेक भेद किये जाने हैं, जो किसी न किसी
प्रकार इन रूपों के अन्तर्गत ही आते हैं । यहाँ पर हम मिथकाव्य और पद्यरस
के प्रमुख भेदों के रचना सिद्धान्तों पर प्रकाश डालेंगे । सर्वप्रथम गद्य के क्षेत्र में
दृश्यकाव्य की श्रेणी में नाटक का महत्त्व है, अतः उसी का विवेचन प्रस्तुत है—

नाटक

दृश्यकाव्य में 'नाटक' सर्वाधिक प्रगुष्ठ विषय मानी जाती है । वस्तुतः यह
रूपरस का एक प्रमुख भेद है, परन्तु अथ 'रूपरस' के स्थान पर 'नाटक' शब्द ही
प्रचलित हो गया है । प्रभावकारिता की दृष्टि से काव्य में 'नाटक' को ही
सर्वोपरि स्थान मिला है—'काव्येषु नाटकं रम्यम्' । भारतीय नाट्याचार्य भट्ट
ने नाटक की व्यापकता का उल्लेख करते हुए कहा है कि ऐसा कोई योग, कर्म,
शास्त्र, कलाशिल्प आदि नहीं, जो नाटक में न पाया जाता हो :—

न स योगो न तत्कर्म नाद्येऽस्मिन् यत्न दृश्यते ।—नाट्यशास्त्र
सर्वशास्त्राणि शिल्पानि कर्माणि विविधानि च ॥

नाटक के लक्षण

भारतीय परम्परा के अनुसार 'साहित्यदर्पण' में आचार्य विश्वनाथ ने
'नाटक' के ये लक्षण बतलाये हैं—

नाटक स्यात्तवृत्त स्यात्पञ्चसन्धि समन्वितम् ।
विलासद्वयादि गुणवद्युक्तं नाना विभूतिभिः ॥ १ ॥
सुखदुःख समुद्भूति नानारस निरन्तरम् ।
पञ्चाधिका दशपदा स्तत्राद्धा परिकीर्तिता ॥ २ ॥
प्रख्यातवशो राजपि धीरोदात्तः प्रतापवान् ।

दृश्य प्रवृत्त तथा अभिनय) आ जाते हैं। इस प्रकार भारतीय नाट्यतत्त्वों में पारश्चात्य नाट्यतत्त्वों में लगभग ऐव्य है, पारश्चात्य नाट्यशास्त्रियों ने 'रस' को 'तत्त्व' के रूप में जानने का प्रयास नहीं किया।

जहाँ तक 'उद्देश्य' तत्त्व का प्रश्न है, उसका उल्लेख तो नहीं किया किन्तु भारतीय काव्यशास्त्र में चतुर्वर्ग (अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष) में से किसी की प्राप्ति का लक्ष्य या उद्देश्य तो बहुत पहले से मान्य है। इस प्रकार भारत मतानुसार नाटक के तत्त्व इस प्रकार हैं :—

(१) कथावस्तु (२) पात्र (३) रस (४) उद्देश्य (५) अभिनय

पारश्चात्य नाट्यशास्त्रियों के अनुसार नाटक के सात तत्त्व इस प्रकार हैं :

(१) कथावस्तु (Plot) (२) पात्र-चरित्रचित्रण (Characters) (३) संवाद (Dialogue) (४) देशकाल-वातावरण (Atmosphere and environment) (५) उद्देश्य (Purpose) (६) भाषाशैली (Language and style) (७) अभिनय (Stage-acting)

यदि समन्वय की दृष्टि से 'रस' को भी सम्मिलित कर लिया जाय तो नाटक के ८ तत्त्व माने जा सकते हैं।

कथावस्तु

भारतीय आचार्यों ने इस तत्त्व पर विस्तृत एवं गम्भीर विचार प्रस्तुत किए हैं। मुख्यतया कथावस्तु के दो प्रकार हैं :—

(क) आधिकारिक कथावस्तु :— जिस कथा के सूत्र आदि से अन्त बने रहते हैं, वह आधिकारिक कथावस्तु कहलाती है। इसका सम्बन्ध क्या मुख्य नायक से होता है। इस प्रकार इसे मुख्यकथावस्तु भी कह सकते हैं।

(ख) प्रासङ्गिक कथावस्तु— जो कथाएँ मुख्य कथा की सहायिका के रूप में प्रसंगवश बीच में आ जाती हैं, उन्हें प्रासङ्गिक कथावस्तु कहते हैं। ये प्रकार की होती हैं :— (१) पताका (२) प्रकरी।

पताका— वह प्रासङ्गिक कथावस्तु है जो मुख्य कथावस्तु के साथ अन्त में आती है। जैसे—'चन्द्रगुप्त' नाटक में 'सिंहरण' और 'अलको' का कथा 'रामायण' में 'हनुमान' का कथानक।

प्रमाणानुसारं, प्रमाणानुसारं, कविर्वाचस्पतिः ।

प्रमाणानुसारं, प्रमाणानुसारं, कविर्वाचस्पतिः ।

कविः १। कविः २। कविः ३। कविः ४। कविः ५। कविः ६। कविः ७। कविः ८। कविः ९। कविः १०। कविः ११। कविः १२। कविः १३। कविः १४। कविः १५। कविः १६। कविः १७। कविः १८। कविः १९। कविः २०। कविः २१। कविः २२। कविः २३। कविः २४। कविः २५। कविः २६। कविः २७। कविः २८। कविः २९। कविः ३०। कविः ३१। कविः ३२। कविः ३३। कविः ३४। कविः ३५। कविः ३६। कविः ३७। कविः ३८। कविः ३९। कविः ४०। कविः ४१। कविः ४२। कविः ४३। कविः ४४। कविः ४५। कविः ४६। कविः ४७। कविः ४८। कविः ४९। कविः ५०। कविः ५१। कविः ५२। कविः ५३। कविः ५४। कविः ५५। कविः ५६। कविः ५७। कविः ५८। कविः ५९। कविः ६०। कविः ६१। कविः ६२। कविः ६३। कविः ६४। कविः ६५। कविः ६६। कविः ६७। कविः ६८। कविः ६९। कविः ७०। कविः ७१। कविः ७२। कविः ७३। कविः ७४। कविः ७५। कविः ७६। कविः ७७। कविः ७८। कविः ७९। कविः ८०। कविः ८१। कविः ८२। कविः ८३। कविः ८४। कविः ८५। कविः ८६। कविः ८७। कविः ८८। कविः ८९। कविः ९०। कविः ९१। कविः ९२। कविः ९३। कविः ९४। कविः ९५। कविः ९६। कविः ९७। कविः ९८। कविः ९९। कविः १००।

‘नाटक’ में कदाविवराम या काये’रायार की दृष्टि में तीन अवस्थाएँ मानी जाती हैं :-

प्रारम्भ-अवस्थाएँ

१. प्रारम्भ - प्रारम्भ २. प्रारम्भ ३. प्रारम्भ ४. प्रारम्भ ५. प्रारम्भ ६. प्रारम्भ ७. प्रारम्भ ८. प्रारम्भ ९. प्रारम्भ १०. प्रारम्भ ११. प्रारम्भ १२. प्रारम्भ १३. प्रारम्भ १४. प्रारम्भ १५. प्रारम्भ १६. प्रारम्भ १७. प्रारम्भ १८. प्रारम्भ १९. प्रारम्भ २०. प्रारम्भ २१. प्रारम्भ २२. प्रारम्भ २३. प्रारम्भ २४. प्रारम्भ २५. प्रारम्भ २६. प्रारम्भ २७. प्रारम्भ २८. प्रारम्भ २९. प्रारम्भ ३०. प्रारम्भ ३१. प्रारम्भ ३२. प्रारम्भ ३३. प्रारम्भ ३४. प्रारम्भ ३५. प्रारम्भ ३६. प्रारम्भ ३७. प्रारम्भ ३८. प्रारम्भ ३९. प्रारम्भ ४०. प्रारम्भ ४१. प्रारम्भ ४२. प्रारम्भ ४३. प्रारम्भ ४४. प्रारम्भ ४५. प्रारम्भ ४६. प्रारम्भ ४७. प्रारम्भ ४८. प्रारम्भ ४९. प्रारम्भ ५०. प्रारम्भ ५१. प्रारम्भ ५२. प्रारम्भ ५३. प्रारम्भ ५४. प्रारम्भ ५५. प्रारम्भ ५६. प्रारम्भ ५७. प्रारम्भ ५८. प्रारम्भ ५९. प्रारम्भ ६०. प्रारम्भ ६१. प्रारम्भ ६२. प्रारम्भ ६३. प्रारम्भ ६४. प्रारम्भ ६५. प्रारम्भ ६६. प्रारम्भ ६७. प्रारम्भ ६८. प्रारम्भ ६९. प्रारम्भ ७०. प्रारम्भ ७१. प्रारम्भ ७२. प्रारम्भ ७३. प्रारम्भ ७४. प्रारम्भ ७५. प्रारम्भ ७६. प्रारम्भ ७७. प्रारम्भ ७८. प्रारम्भ ७९. प्रारम्भ ८०. प्रारम्भ ८१. प्रारम्भ ८२. प्रारम्भ ८३. प्रारम्भ ८४. प्रारम्भ ८५. प्रारम्भ ८६. प्रारम्भ ८७. प्रारम्भ ८८. प्रारम्भ ८९. प्रारम्भ ९०. प्रारम्भ ९१. प्रारम्भ ९२. प्रारम्भ ९३. प्रारम्भ ९४. प्रारम्भ ९५. प्रारम्भ ९६. प्रारम्भ ९७. प्रारम्भ ९८. प्रारम्भ ९९. प्रारम्भ १००.
१. प्रारम्भ - नाटक के प्रारम्भ में मुख्य फल की दृष्टि का प्रारम्भ होता है।
२. प्रारम्भ - मुख्य फल की प्राप्ति के लिए मध्य तथा यत्न करना ‘प्रारम्भ’ है।
३. प्रारम्भ - जहाँ प्रारम्भ के परिणामस्वरूप मुख्यफल के प्राप्ति होने की सम्भावना हो जाय, वहाँ ‘प्रारम्भ’ है।
४. निर्यात - जब सभी विषयों के दूर हो जाने पर मुख्यफल की प्राप्ति निश्चित हो जाय, तब वहाँ ‘निर्यात’ होती है।
५. फलानुसार - जब सम्पूर्ण फल की प्राप्ति हो जाय तो वह ‘फलानुसार’

१. पताका— वह प्रागमिक कथा है, जो प्रधान कथा को विनिर्मित करने के लिए अन्त तक चलती है ।
 २. प्रकृती— वह लघुकथा होती है, जो प्रधानकथा के साथ कुछ दूर चल कर समाप्त हो जाती है ।
 ३. कार्य— इसमें नायक अपने मुख्य लक्ष्य को प्राप्त कर लेता है ।
- अवस्थाओं और अर्थप्रकृतियों में अन्तर— अवस्थाएँ कार्यमिडि की श्रेणियाँ हैं अर्थप्रकृति कार्यमिडि की मापन है ।
- च संधियाँ

एक ही प्रधान प्रयोजन के लिए बीच के अवान्तर प्रयोजनों की सृष्टि का 'सन्धि' है । प्रायः एक-एक अवस्था क्रमशः एक-एक अर्थप्रकृति में मिलकर एक सन्धि को जन्म देती है । संधियाँ भी ५ हैं :—

१. मुख्य	२. प्रतिमुख	३. गर्भ	४. विमर्श	५. निर्वर्ण
अर्थ-प्रकृति				
बीज	अवस्था	सन्धि		
विन्दु	१ आरम्भ	१ मुख		
पताका	२ चल	२ प्रतिमुख		
प्रकृती	३ प्राप्तिप्राप्ति	३ गर्भ		
कार्य	४ नियतापि	४ विमर्श		
	५ पलायन	५ निर्वर्ण		

नोट :— एक 'अर्थप्रकृति' और एक 'कार्यावस्था' मिलकर एक 'सन्धि' होती है, यह कोई अवाक्य नियम नहीं है । प्रायः ऐसा देखा जाता है कि किसी में 'प्रकृती' होती ही नहीं है ।

• मुख्यसन्धि— इसमें कथावस्तु का आरम्भ होता है, बीज अर्थ प्रकृति आरम्भ कार्यावस्था का गमन रहता है ।

प्रतिमुखसन्धि— इसमें नायक के चरित्र की प्रशंसा कही जाती है और निमित्त प्रतीत होती है ।

गर्भसन्धि— इसमें नायक का मुख्य लक्ष्य निहित होता है । विमर्शक और भी प्राप्ति की सम्भावना बनी रहती है ।

४ विमर्श सन्धि—इसमें मुख्यफल की प्राप्ति की धाना हो जाती है किन्तु गानादि के कारण कुछ बाधा पड़ जाती है ।

५ निबंध सन्धि—इसमें नायक को अपने मुख्यफल की प्राप्ति हो जाती है ।

विशेष—नाटको में उपर्युक्त पंच अस्याओं, पंच अव्यंशकियों और इन सन्धियों का वास्तविक निर्वाह होना कठिन है । वर्तमान परिस्थितियों में तो कथावस्तु के विकास की पंच अस्याओं का ही निर्वाह हो पाता है ।

अभिनेय के आधार पर कथावस्तु दो प्रकार की होती है—१. दृश्य मूक्य, दृश्य कथावस्तु में नाट्य उम कथानक में है, जिसका अभिनेय रंगमंच पर प्रदर्शित किया जा सके और 'मूक्य' कथावस्तु का तात्पर्य उम कथानक का कथाओं से है, जिनको रंगमंच में न दिखताकर उनकी सूचनामात्र ही जान सके क्योंकि नाट्यशास्त्र में कुछ ऐसी बातें हैं जो रंगमंच में प्रदर्शित करने के निषिद्ध हैं । उदाहरणार्थ मृत्यु, विवाह आदि ।

दूराह्वान वधो युद्ध राज्यदेनादि विप्लवः ।

विवाहो भोजन शापोन्मर्गो मृत्यु रतिस्तथा ॥

दन्तच्छेद्य नखच्छेद्यमन्यद् घ्रीडाकर च यत् ।

शयनाभरणानादि नगराद्यवरोधनम् ॥

स्नानानुलेपने चैभिर्वर्जितो नातिविस्तरः ॥

अर्थात् दूर बुलाना, वध, युद्ध राज्य और देशादि का विप्लव, विवाह भोजन, शाप, मलत्याग, मृत्यु, रति, दन्तक्षति, नखक्षति तथा लज्जास्पद का शयन, अवरणानादि, नगरादि का घेरा डालना, स्नान, अनुलेपन आदि नाटक वर्जित हैं और अतिविस्तार भी वर्जित है ।

विशेष

आधुनिक नाटको में वध, युद्ध, विप्लव, विवाह, शाप आदि अनेक का दृश्य दिखलाये जाते हैं, परन्तु वस्तुतः ये वर्ज्यदृश्य अव्यवस्था फैलने के अथवा अदलीलता के सकोच से वर्ज्य माने जाते रहे हैं । आधुनिक चलचित्रों तो किसी भी दृश्य का प्रदर्शन वर्ज्य नहीं माना जाता । प्राचीन नाटकों में इन वर्जित दृश्यों की सूचनामात्र दे दी जाती थी, इन्हीं को 'अवरोधक' ।

के हैं उन्हें ही ।

निर्देशिका

मूल में जिस कला में दृश्यों को प्रदर्शित करने के लिए मंचों का प्रयोग होता है, उसे नाट्य कला कहते हैं, जिसमें मंचों के माध्यम से दृश्यों का प्रदर्शकों को सूचना देने का एक ही उद्देश्य है। इन मंचों को ही 'अर्थोपयोगी' कहते हैं। इनके ५ भेद हैं—(१) विचारणा (२) कृत्रिमता (३) अवास्तविकता (४) प्रदर्शक ।

१. विचारणा—इसमें दो अलग-अलग पात्रों के माध्यम से पूर्व अथवा बाद में घटने वाली घटना को सूचना के माध्यम से दर्शा दिया जाता है। यह दो अर्थों के बीच में अथवा नाटक के प्रारम्भ में रखा जाता है।

२. कृत्रिमता—इसमें पूर्व के घटने में किसी बात को सूचना दी जाती है।

३. अवास्तविकता—इसमें अथ के अर्थ में उर्ध्व पात्रों द्वारा अगले अर्थ की निर्दिष्ट की सूचना दी जाती है।

४. अवास्तविकता—इसमें अथ के अर्थ में पात्र ही अगले अर्थ में आ जाते हैं।

५. प्रदर्शक—दो अर्थों के बीच में तीन पात्रों द्वारा किसी घटना की सूचना देने में 'प्रदर्शक' का प्रयोग होता है।

पात्र तथा चरित्र-चित्रण

नाटककार अपने पात्रों के माध्यम से ही अपने विचारों को अभिव्यक्त करता है, अतः नाटक में इनका विनिष्ट स्थान है। वास्तविक नाटकों में तो पात्रों के मध्य 'नायक' बनना होने पर भी उसके स्वरूप का कोई निर्धारण नहीं हुआ, किन्तु भारतीय नाट्यशास्त्रियों ने पात्रों में 'नायक' के स्वरूप पर निश्चित विचार प्रकट किये हैं। सामान्यतया नाटक में नायक, प्रतिनायक, नायिका तथा दोष अथवा स्त्री-पुरुष पात्र के रूप में प्रयुक्त होते हैं।

'नायक' शब्द मस्कृति की 'नी' धातु से बना है, जिसका अर्थ ले जाना होता है। वास्तव में 'नायक' ही नाटक की कथावस्तु को आगे बढ़ाता है, अतः इसका 'नायक' नाम व्यर्थ है। 'प्रतिनायक' नायक का विरोधी 'खलनायक' होता है, जो नायक के मार्ग पर रोड़े अटकाना है, सघर्ष करता है और अन्ततः

नायक से प्रायः पराजित हो जाता है । 'नायिका' नायक की 'पत्नी' या 'प्रेमसी' होती है, जो नायक को प्रेरणा देती है और नाटक में आकर्षण बनी रहती है । इनके अतिरिक्त अन्य पात्र नायक अथवा प्रतिनायक के सह रूप में आते हैं ।

नायक के लक्षण

भारतीय मान्यता के आधार पर नायक में निम्नलिखित गुण प्राप्त होते हैं—

नेता विनीतो मधुरस्वयागी दक्षः प्रियम्बदः ।
रक्तलोकः शुचिर्वाग्मी रुढ़वंशः स्थिरो युवा ॥
बुद्धयुत्साह स्मृति प्रज्ञाकलामान समन्वितः ।
शूरो दृढ़श्च तेजस्वी शास्त्रचक्षुश्च धार्मिकः ॥

—दशरूपक धन

अर्थात् नायक को विनीत, मधुर, त्यागी, चतुर, प्रियभाषी, लोपवित्र, वाक्पटु, कुलीन, स्थिर, युवक, बुद्धि, उत्साह, स्मृति, प्रज्ञाकलामान से युक्त होना चाहिए । वह शूर, दृढ़, तेजस्वी, शास्त्रज्ञाता और धार्मिक प्रकृति के अनुसार नायक के चार प्रकार होते हैं—(१) धीरोदात्त धीरललित (२) धीरप्रशान्त (३) धीरोदत ।

१. धीरोदात्त नायक—यह नायक महान् बलवान्, गम्भीर, क्षमावान्, अध्ययन (बहुत अधिक न बोलने वाला = मितभाषी) स्थिर, विनम्र तथा होता है । यथा—धीराम, भरत आदि ।

२. धीरललित नायक—यह निश्चिन्त, मृदु, कलाप्रिय और सुखी होता यथा—वत्सराज उदयन' ।

३. धीरप्रशान्त—यह सामान्य गुणों से युक्त, शान्तिप्रिय, धैर्यशाली ब्राह्मणादि होता है । यथा—'मालतीमाधव' का 'माधव' ।

४. धीरोदत—यह भयण्डी, प्रचण्ड, शूर, मायावी, चंचल, घूर्त, मछली और आत्मप्रसन्न होता है ।

पत्नियों के आधार पर नायक चार प्रकार के होते हैं—(१) दक्षिण

(२) पृथ्वीनायक (३) अनुकूलनायक (४) शठ नायक ।

श्रेष्ठ नायक बड़े पत्नियों के होते हुए भी सब में समान अनुरागी होता है। पृथ्वीनायक अराधी होकर भी निर्लज्ज होता है, वह असत्यभाषी, निराहूँ तथा मोक्षजन महिष्णु होता है। अनुकूलनायक एक पत्नीव्रती होता है और 'शठनायक' किसी अन्य नायिका में अनुरक्त रहता हुआ भी अपनी प्रथम नायिका के साथ प्रेमसिद्ध करना रहता है।

नायिका

नायिका में भी नायक की भाँति विशेषताएँ होती हैं। भारतीय नियमानुसार 'नायिका' नायक की पत्नी या प्रेयसी होती है, पर पारश्चात्य विचारों के अनुसार कोई भी स्त्री 'नायिका' हो सकती है। कर्म, जाति, परिस्थिति, तथा प्रेमादि के आधार पर इनके अनेक भेद किये गये हैं, किन्तु नाटक में निम्नलिखित के अनुसार ८ भेद माने गए हैं—

(१) स्वाधीनपत्निका (२) बलहास्तारिता (३) अभिसारिका (४) विप्र-
पत्नी (५) पतिव्रता (६) उत्तमपुत्रिता (७) वामनसम्पत्ता (८) प्रोषितपत्निका।

नाटक की मजीबना एवं प्रभावकारिता में 'चरित्रचित्रण' का विशेष महत्व है। वही तब हो सके प्रत्येक पात्र का चरित्रचित्रण मनोवैज्ञानिक होना चाहिए। जो उससे स्वाभाविकता आ सकती है। इसकी तीन विधियाँ हैं—

(१) वयोवृद्धता द्वारा (२) स्वगतकथन द्वारा (३) पात्रों के वार्त्तिकलाप द्वारा।

इस प्रकार नाटक में चरित्रचित्रण विदग्धजातमय न होकर सर्वत्र व्याप्य होता है। लेखक को यह ध्यान देना पड़ता है कि उसके पात्र स्वाभाविक रूप से विकसित हो रहे हैं या नहीं। वह अपने पात्रों को अपने हाथ की बट्टावृत्ति की बनाता। नाटककार जिन पात्रों के चरित्र में आशङ्कित परिवर्तन करना है, उसका मनोवैज्ञानिक कारण भी देना है। हमारे अभाव में उक्त पात्र में अस्वाभाविकता आ जानी निश्चित है। इस प्रकार प्रत्येक पात्र का चरित्र उसके मातृकार शक्तियों एवं परिस्थितियों के अनुकूल प्रगटन करना चाहिए।

सम्वाद या कथोपकथन

पात्रों की पारस्परिक बातचीत का नाम सम्वाद या कथोपकथन है। इसे नाटककार की कुशलता एवं अभिव्यक्ति-जीवी के दर्शन होने हैं। सम्वाद विना ही चूस्त पड़कने हुए; प्रभावशील एवं मूढम होगी, नाटक उतना ही चमत्कार पूर्ण लगेगा। उत्तम कथोपकथन में सरलता, गुन्दरता, धारावाहिकता, सजिप्तता, पात्रानुरूपता, गायकता, चतुरता एवं चमत्कारिता के गुण होते हैं। सम्वादों द्वारा पात्रों के चरित्र पर प्रकाश पड़ता है और वयावस्तु को गति मिलती है। नाटककार को इस बात का पूर्ण ध्यान रखना चाहिए कि उनके पात्र एक भी अनावश्यक वाक्य न बोलें, अन्यथा रोचकता में न्यूनता आ जायगी।

प्राचीन भारतीय आचार्यों ने 'सम्वाद' के तीन भेद बतलाये हैं—(१) सर्वध्व्य (२) नियतध्व्य (३) अप्रध्व्य।

१. सर्वध्व्य—वे सम्वाद कहलाते हैं, जो सबके सुनाने के लिए होते हैं अर्थात् कहने वाला पात्र अपना उक्त कथन सभी को सुनाना चाहता है।

२. नियतध्व्य—इसमें बात कहने वाला पात्र कुछ निश्चित पात्रों को ही वह बात सुनाना चाहता है, क्योंकि उसमें कुछ गोपनीयता रखता है। यह दो प्रकार का होता है—(१) अपवारित (२) जनान्तिक। अपवारित में वह पात्र किसी पात्र विशेष को अपनी बात न सुनाने का अभिनय करता हुआ उसकी ओर से मुख फेर कर बात करता है, मानो अपर पात्र उसकी बात सुनी ही नहीं रहा। 'जनान्तिक' में वक्तापात्र तीन उँगलियों की ओट से जनता से और मुख करके बात करता है, मानो अन्य पात्र उसकी बात सुनते ही नहीं।

३. अध्व्य—इसमें कोई पात्र अपने अन्तर्द्वन्द्व को स्वतः प्रकट करता है, मानो वह किसी को सुना नहीं रहा। इसे ही "स्वगत कथन" कहते हैं। इसी के 'आकाशभाषित' भी कहते हैं, क्योंकि इसमें पात्र आकाश की ओर देखता हुआ स्वयं अपने से ही बातें करता है। इसमें उसके हृदय की प्रच्छन्न या रहस्यात्मक बातें प्रकट होती हैं। पाश्चात्य नाटकों में इसको अस्वाभाविक मानकर ऐसी प्रयोग नहीं किया गया है कि नाटककार किसी पात्र के आन्तरिक गूढ़ विचार को व्यक्त

काल की एकता—इसका तात्पर्य यह है कि घटनाओं के कालक्रम का ध्यान रखना चाहिए । जो घटना पूर्व घटी हो, उसका चित्रण पूर्व और जो पश्चात् घटी हो, उसका पश्चात् चित्रण होना चाहिए । इसके अतिरिक्त नाटक में अश्लेषित दो घटनाओं की समय दूरी इतनी न हो कि दशाब्दियों का व्यवधान हो ।

कार्य की एकता—इसका तात्पर्य यह है कि नाटक की कथावस्तु का कोई एक मुख्य सिद्धान्त हो, प्रासंगिक कथाएँ उसमें बाधक न बन जायँ । बहुतों मुख्यकथा की ही प्रधानता रहनी चाहिए, गौण कथाएँ उसकी सहायक बनकर रह सकती हैं ।

उद्देश्य

पाश्चात्य नाट्यशास्त्री 'उद्देश्य' को नाटक का मुख्य तत्त्व मानते हैं । उन दृष्टिकोण जीवन का यथार्थ चित्रण करना है । अतः वे नाटक में सामाजिक धार्मिक अथवा राजनीतिक समस्या का उद्घाटन करते हैं । भारतीयनाट्यशास्त्र चतुर्वर्ग (अर्थ, धर्म, काम, मोक्ष) में से किसी एक की प्राप्ति को उद्देश्य माने । सम्प्रति पाश्चात्य प्रभाव से हिन्दी के नाटकों में भी भौतिक उद्देश्य अभिव्यक्ति देखी जाती है । नाटककार इन भौतिक उद्देश्यों की अभिव्यक्ति पात्रों के सम्वादों द्वारा करता है । उसका उद्देश्य जितना ही महान् होगा, उसकी कृति भी उतनी महत्वशील होगी । उद्देश्य का सम्बन्ध आन्तरिक एवं बाह्य सधर्मों से होता है, जिसे नाटककार पात्रों द्वारा अभिव्यजित कराता है । यह उत्तरदायित्व पाठकों पर है कि वे नाटककार का उद्देश्य समझते हैं या नहीं अथवा समझते हैं तो किस माप में । उद्देश्य की अभिव्यक्ति का एक घटक 'कथानक' भी है, जिसके माध्यम से नाटककार का उद्देश्य समझा जाता है । नाटककार अपने उद्देश्य की अभिव्यक्ति कर सामाजिकों के मन को आकर्षित करता है और समाज का यथार्थरूप प्रस्तुत कर मानव-समाज की सहानुभूति भी अर्जित करता है ।

भाषा-शैली

नाटकों में 'सम्वाद' सर्वाधिक महत्वपूर्ण होते हैं और इनको साहस

(४) सात्विक ।

आंगिक अभिनय

इसमें पात्र अपने विभिन्न अंगों के संचालकों से अनेक भावों की अभिव्यक्ति करते हैं। यह तीन प्रकार का होता है—शारीरिक, मुखज और चेष्टाकृत। शारीरिक अभिनय का तात्पर्य शरीर की विविध गतियों से है। 'मुखज' का तात्पर्य मुख द्वारा व्यक्त किये गये हावभावों से है और 'चेष्टाकृत' का तात्पर्य भावप्रेरित प्रयत्नों की मुद्राओं से है।

वाचिक अभिनय

वाणी द्वारा व्यक्त किये गये भाव इसी श्रेणी में आते हैं। छन्दशास्त्र, व्याकरण, स्वरशास्त्र, संगीतशास्त्र आदि समस्त कलायें इसके अन्तर्गत लेई गई हैं। पात्र जो वाणी बोलते हैं, उसमें इन सब का न्यूनाधिक प्रदर्शन रहता है। इस प्रकार यह अभिनय विशेष व्यापक एवं महत्वपूर्ण है।

आहार्य अभिनय

इसके अन्तर्गत पात्रों की वेशभूषा, परिधान, सौन्दर्य प्रसाधन सामग्री आदि वाह्य वस्तुएँ आती हैं। ये साधन पात्र को सुसज्जित कर देते हैं, जिससे दर्शकों को पात्र की सुन्दरता (वाह्य अलकरण) से मुग्ध हो जाता है। मन को आकर्षित करने की क्षमता, इन वाह्य अलकरणों में होती है, अतः 'आहार्य अभिनय' रूप में इन्हें भी महत्व दिया गया है।

रस

प्राचीन भारतीय आचार्यों ने 'रस' को नाटक का प्रमुख तत्त्व माना था। प्राचीन विद्वान् 'रस' के स्थान पर 'उद्देश्य' को स्वीकार करते हैं। वास्तविकता तो यह है कि नाटक में सजीव, नृत्य, सम्वाद, अभिनय आदि सभी 'रसपरिणत' में सहायक होते हैं। नाटक में शृंगार, वीर और करुण में तो किसी एक प्रधानता होनी चाहिए, शेष रस गौणरूप में आ सकते हैं। आचार्य 'भरत' ने कहा कि रस को नाटक के अनुरूप नहीं माना, क्योंकि वह 'विरतिमार्ग' की वस्तु है, जब कि नाटक अनुरक्ति प्रधान होता है। वस्तु, नेता तथा रस के अन्त

ते ही दस रूपों बल्पना हुई थी ।

रूपक के भेद

भारतीय आचार्यों ने 'रूपक' के १० भेद और उपरूपको के १८ भेद स्वीकार किये थे । रंगमंच पर अभिनेय रत्न भावमय साहित्यिक रचनायें 'रूपक' हवाई और केवल नृत्य, नृत्त आदि 'उपरूपक' कहे गए ।

एक के दश भेद

(१) नाटक (२) प्रकरण (३) भाण (४) व्यायोग (५) वीथी (६) अक
(७) प्रहसन (८) समवकार (९) डिम (१०) ईहामृग ।

१. नाटक—प्रसिद्ध कथावस्तु हो, पंचसन्धियां हो, धीरोदात्त नायक हो, शृंगार अथवा वरुण रंग अथवा शोध रंग सहायक हो, पाँच में १० तक हों, ६४ मध्यम हों, मध्ये में ऐसी अभिनयारम्य रचना नाटक कहलाती अथ वे भाग्यनायें ध्वस्त प्राय हैं ।

२. प्रकरण—यह वह रूपक है, जिसकी कथावस्तु कल्पित होती है, नायक प्रमाण काक्षण या मन्त्री होता है । शोध वागें नाटक के समान होती हैं ।

३. भाण—इस एक अक के रूपक में 'आवागभाषित' के रूप में कोई या अनुर व्यक्ति अकेले ही हास्य-व्यंग्ययुक्त कथावस्तु प्रस्तुत करता है ।
४. व्यायोग—इस एक अक के रूपक में प्रमाणता होती है, दो पात्रों का अभाव रहता है, कथावस्तु ऐतिहासिक या पौराणिक होती है, युद्ध की प्रमाणता होती है । युग, प्रतिमुख तथा निर्वहण, ये तीन ही पाँ होती हैं ।

५. वीथी—यह एक अक का रूपक होता है जिसमें बन्धित कथावस्तु की प्रमाणता, दो तीन पात्र, युग तथा निर्वहण, ये दो सन्धियाँ और शोध होती हैं ।

६. अक—इस एक अक के रूपक में प्रसिद्ध कथावस्तु वरुणरंग प्रभाव, एवं निर्वहण सन्धियाँ तथा भावनीयता होती है ।

७ ग्रहसन—इस एकाकी में हास्य प्रधान, मुम तथा निर्वहण सन्धि घूर्तों एवं पाराण्डियो का हाम्यात्मक चित्रण होता है ।

८ समवकार—इस तीन अक्षर के रूपक में वीर रस प्रधान, कोई रोनाव्य युद्ध, अनेक प्रमुखपात्र, मंत्र को विभिन्न फलों की प्राप्ति होती है और 'विमर्ग' सन्धि का अभाव होता है ।

९ द्विम—यह चार अक्षर का रूपक है, इसमें प्रसिद्ध कथावस्तु, रौद्र रस की प्रधानता, अलौकिकपात्र, १६ पात्र, जादू-टोना, युद्धादि की क्रियाएं होती हैं, किन्तु 'विमर्ग' सन्धि नहीं होती ।

१० ईहामुग—इसमें चार अक्षर, शृंगार की प्रधानता, इतिहास और कल्पना में मिश्रित कथावस्तु, धीरोदात्तनायक और प्रतिनायक के साथ सर्प का वर्णन होता है ।

उपरूपक

१ नाटिका २ नोटक ३ गोष्ठी ४ सट्टक ५ नाट्य ६ रासक ७ प्रस्थानक ८ उल्लास्य ९ काव्य १० प्रेक्षण ११ सलापक १२ श्रीगर्भ १३ शिल्पक १४ विलासिका १५ दुर्मल्लिका १६ प्रकरणिका १७ हल्लीत १८ भाणिका ।

विशेष—इनके लक्षण प्राचीन नाट्यग्रन्थों में देखे जा सकते हैं, सम्प्रति इनका प्रचलन नहीं है ।

नाटक और उपन्यास में अन्तर

नाटक दृश्यकाव्य है, उपन्यास श्रव्यकाव्य है । नाटक का अभिनय होता है, उपन्यास का नहीं । नाटक की कथावस्तु संक्षिप्त होती है, उपन्यास की विलम्ब । नाटक में देशकाल का बन्धन रहता है, उपन्यास इससे मुक्त रहता है । नाटक के सम्वाद चुस्त होते हैं, उपन्यास के शिथिल । उसमें तो सिद्धान्तों की विलम्ब व्याख्या भी सम्भव है । नाटक में बहुत सी बातें संकेतित होती हैं, पर उपन्यास

३१ मंच का उल्लेख करना होता है । नाटक का आनन्द 'रंगमंच' पर ही प्राप्त

३२ ॥ ६, उपन्यास का आनन्द घर बैठे और यात्रा में भी लिया जा सकता है,

३३ में कुछ घटनाओं का संकेत मात्र होता है, उपन्यास में उनका विस्तार

नाटक में जो व्यावस्तु अभिनीत नहीं हो सकती, क्योंकि रंगमंच की व्यापक अभिव्यक्ति प्रमाणन सामग्री सब तरह की नहीं मिल पाती, परन्तु व्यापक में यह समस्या नहीं रहती। नाटकीय घटनाएँ तीव्र एवं अधिक प्रभाव-पूर्ण हैं, आशय में वे सत्यरस पर आधारित होती हैं।

नाटक में पात्रों का चरित्र व्यंग्य होता है, पर उपन्यास में पात्रों का स्पष्ट चित्रण होता है। लेखक स्वयं उद्योग विस्तारण करता है, जबकि नाटक में स्वयं कुछ भी नहीं रहता। नाटक में दृश्यविभाजन होता है, उपन्यास में नहीं। नाटक में अन्तर्दृष्टि का प्रकाशन कम हो पाता है, उपन्यास में इसके पूर्ण स्थान रहता है। नाटक में गोपित पात्र हो स्थान पाते हैं, उपन्यास में नहीं मगर अधिक हो सकती है। नाटक के सम्वाद सजीव, गरम एवं होते हैं, किन्तु उपन्यास में यह चुस्ती, सरसता और प्रभावकारिता नहीं। नाटक में पदों, रसाला, वेशभूषादि वातावरण के निर्माण में सहायक है, किन्तु उपन्यास में केवल शब्दों द्वारा ही वातावरण का निर्माण करना पड़ता है। नाटक में पाठक को कम कल्पना करनी पड़ती है, उपन्यास में अधिक। जीवन की विस्तृत व्याख्या नहीं कर पाता, उपन्यास उसकी विस्तृत व्याख्या करता है।

इस प्रकार नाटक 'उपन्यास' में उत्कृष्टतर सिद्ध होता है। इसी कारण गीत आचार्यों ने इसे 'पञ्चमवेद' की उपाधि प्रदान की है।

एकपात्री

'एकपात्री' का प्रचलन तो मध्यत-साहित्य से ही देखने को मिलता है। इसकी परम्परा में भाग, व्यायोग, बीबी अंक और प्रहसन, ये पाँच भेद एक-दूसरे से एकपात्री ही हैं, किन्तु इस बीसवीं शताब्दी में एकपात्री की टेबनीय का प्रचलन है। यह अंग्रेजी-साहित्य की देन है। 'एकपात्री' एक स्वतन्त्र विधा है, नाटक में भिन्न करता है। इसमें जीवन की किसी विशिष्ट घटना, स्थिति पर एक परिस्थिति का सामिक चित्रण एक अङ्क के माध्यम से किया जाता है। एकपात्री का स्वरूप

श्री० नरेन्द्र के अनुसार "स्पष्टतया एकपात्री एक अङ्क में समाप्त होने वाला

नाटक है और यद्यपि इस अंक के विस्तार के लिये विशेष नियम नहीं हैं। भी छोटी कहानियों की तरह उसकी एक सीमा तो है ही । एकांकी में जीवन का क्रमवद्ध विवेचन न मिलकर उसके एक पहलू, एक महत्वपूर्ण घटना, एक विशेष परिस्थिति अथवा एक उद्दीप्तक्षण का चित्र मिलता है ।”

डा० सत्येन्द्र एकांकी के सम्बन्ध में अपने विचार इस प्रकार रखते हैं - “एकांकी में एक अंक होना चाहिये और एक दृश्य । उसमें स्थल और काल का भी सकलन होना चाहिये । जिन एकांकियों में उनका निर्वाह नहीं हुआ है फोटो के ‘आइर आफ फोकस’ के चित्र जैसे लगते हैं, जिनमें वस्तु तो अंक दिखाती है पर जिसकी रेखायें अस्वाभाविक रूप से फैलायी होती हैं । उन स्थल, काल और व्यापार के सकलन मिलने चाहिए । यह तो एकांकी की सीमाओं की स्थापना है । अब उसकी आन्तरिक गति और आन्तरिक तन्त्र की अवस्था देखनी चाहिये । इसमें एक तो प्रारम्भ बहुत छोटा होना चाहिये इसके लिये यह आवश्यक नहीं कि पर्दा खुलते ही पात्र वस्तु पर दृढ़ पड़े । पात्र पहले मुख्य वस्तु से किसी भिन्न वस्तु को लेकर आरम्भ हो सकता है । आरम्भकर्ता पात्रों का परिचय देले तो शीघ्र मुख्य वस्तु दृष्टिगोचर हो जाना चाहिये ।”

परिभाषा

भारतीय तथा पाश्चात्य विद्वानों ने अपने-अपने ढंग से एकांकी की परिभाषाएँ दी हैं, यहाँ कुछ परिभाषाओं का उल्लेख किया जा रहा है -

१-“एकांकी नाटक का सुनिश्चित और मुकल्पित एक लक्ष्य होता है जो केवल एक ही घटना, परिस्थिति अथवा समस्या चित्रित होनी है । नाट्य कला की घटनावली अथवा मौल्यनिमित्त अथवा समस्या के समाधान का अपने को ह्मत्व नहीं होता ।”

—मद्रास विश्वविद्यालय

२-एकांकी की समस्याएँ एक ही बँटन में अनिवार्य हैं । घटनाएँ एक ही समय में एक ही स्थान पर घटती हैं । चरित्रों की संख्या भी एक ही होती है, उगता विषय एक ही होता है, महायज्ञ विषयों के लिये अपने ढंग का नहीं । एकांकी जीवन प्रारम्भ हो जाता है, शीघ्र ही निरुद्ध तक पहुँचता है ।

होता है और उन्नत भी उगो प्रकाश आरम्भित होता है । इसका क्षेत्र विस्तृत होता है और प्रभावनात्मक अनिवार्य होता है । इसमें महामय घटनाएँ घटती जा सकती हैं, किन्तु वे घटने घटनाओं में अन्तर्गत न जान पड़ें । मेजर जो वृष्ण सदा उगता ध्यान आकर्षित करता है, अनिवार्य है । एकाकी विषय जीवन की एक घटना ही है । दूसरी क्याकस्तु जटिल नहीं होती, एकाकी का आवश्यक अंग है । एकाकी जरूरी नहीं कि छोटा हो । अवसर जोड़ा ही होता है, क्योंकि ऐक्य, उमका ध्येय होना है । एकाकी के विषय समय की विकास में ही वस्तुतः है ।

—प्रो० अमरनाथ

३—मेरे सामने एकाकी की भावना बैठी ही है जैसे तिनली फूल पर बैठकर प्य । इसकी घटनावस्तु से जीवन मनोरजन के साथ निपटरे रूप में आ । समाज में न तो प्रयास की आवश्यकता हो न बकावट ही, जीवन का कुछ उलट जाय और उसमें उलटते हुये आपके मुख पर सन्तोष और है ।

—डॉ० रामकुमार वर्मा

जो प्रकार मेरु गोविन्ददास, उपेन्द्रनाथ अक्षक, उदयशंकर भट्ट आदि ने एकाकी की परिभाषायें प्रस्तुत की हैं, किन्तु एकाकी के क्षेत्र में अधिक प्रयोग हुए हैं और होने जा रहे हैं कि उन सबको किसी एक परिभाषा में बाँध पाना कठिन है । ऊपर जो परिभाषायें दी गई हैं, उनसे आशिक एकाकी के स्वरूप पर प्रकाश पड़ता है । पाश्चात्य विद्वानों ने भी इसी पूर्ण परिभाषायें प्रस्तुत की हैं, जिनमें कुछ परिभाषायें इस प्रकार हैं :—
‘सिटीजी बोक्स’ ने अपने सुप्रसिद्ध ग्रन्थ ‘टेक्निक ऑफ वन एक्टप्ले’ में एकाकी की परिभाषा इस प्रकार दी है —

The one act form is not one which lends itself easily to subtlety of characterisation. It is essentially concentrated : of purpose, and for this reason impose the strictest discipline upon the play-wright who make use of it. It should be making a single impression, should possess singleness of intention and should concentrate its interest on a single cha-

racter or a group of characters."

अर्थात् एकाकी का स्वरूप ऐसा नहीं होता, जिसमें चरित्र-चित्रण की मूर्तताओं को महत्व दिया जा सके। इसका एक आवश्यक केन्द्रीय मूल उद्देश्य होता है और इस हेतु एकाकी लेखन में कठोर अनुशासन होता है जो इसकी प्रतीति में लाता है। एकाकी का लक्ष्य होना चाहिये कि वह एक विशिष्ट प्रभाव उत्पन्न करे, एक स्थिति रखे और उसका ध्यान एक पात्र अथवा विशिष्ट पात्र समूह पर केन्द्रित हो।

२- 'प्रिक्टिस ईटन' ने अपने ग्रन्थ "चीक फाल्टर्स इन राइटिंग वन एक्टप्ले" में एकाकी का यह रूप स्वीकार किया है :-

"The one act play, by its nature and the rigid restriction of medium has to confine itself to a single episode or situation and this situation, in turn has to grow and develop out of itself."

अर्थात् एकाकी नाटक की ऐसी प्रकृति होनी चाहिये कि उसमें किसी एक ही घटना अथवा विशेष परिस्थिति का नियोजन ऐसा हो कि वह स्वयं बनी घड़ी बड़े और विकसित हो जाय।

विचार करने पर ये परिभाषायें भी अपूर्ण प्रतीत होती हैं। प्रायः सभी परिभाषाओं का निष्कर्ष इस प्रकार है —

(क) एकाकी में किसी एक घटना, परिस्थिति, समस्या अथवा पक्ष का चित्रण होना चाहिए।

(ख) उसमें सक्षिप्तता, कुतूहल, मनोरंजन, ऐंथ एवं सजीवता के गुण होने चाहिये।

(ग) एकाकी में सकलनत्रय के निर्वाह के साथ ही लेखक की अनुभूति एवं अभिव्यक्ति में समन्वय होना अनिवार्य है।

(घ) एकाकी में एक अंक के माध्यम से ही, गिनेचुने पात्रों को लेकर मनुष्य चित्रण करना चाहिये।

व्यासः

पुरुष की व्याख्या की गयी है। अतः सभी दृष्टिकोणों से माननीय है, कि व्यास का दर्शन है, सभी सामाजिक व्यवस्थाओं एवं मनोभावों में हुनका रूप बना है। इस प्रकार पुरुष की व्याख्या उच्चतम के स्तरों में की गयी है। व्यास में वाचकता का अन्विष्टता का होता प्रवर्धन है। उगमें पुरुष प्रकृत-व्यवस्था में ली जाना चाहिये। अतः व्यास का व्यास-रूप में विभूति व्यास का प्रभावित करती है। उगमें वर्ण-व्यवस्था ही ही और अभिनवव्यवस्था की प्रधानता होनी चाहिये। अतः व्यास में अन्तर्द्वन्द्व एवं स्वाभाविकता पर विशेष ध्यान देना चाहिये। व्यास का पुरुष की व्याख्या ८ अवस्थाओं में समाप्त होनी चाहिये —

(१) प्रकाश (२) अवस्था (३) उत्कर्ष (४) अन्त ।
प्रकाश में पुरुष की पृष्ठभूमि आवरण के रूप में प्रस्तुत की जाती है और साथ ही प्रमुख पात्रों का पश्चिम, पश्चिम, मध्य आदि का भी संकेत कर दिया गया है। द्वितीय सोपान 'अन्तर्द्वन्द्व' में एकाकीत्व स्वाभाविक एवं रहस्या-त्मकता के द्वारा अन्तर्द्वन्द्व का आवश्यक चित्रण प्रस्तुत करता है। इस प्रकार व्यास की अवस्था में अन्तर्द्वन्द्व है। तृतीय सोपान 'उत्कर्ष' या 'चरमसीमा'

में द्वन्द्व अपनी अन्तिम गोमा तक पहुँच जाता है और लेकर अन्तिम परिणाम का सबेरा कर देता है। चतुर्थ सोपान 'अन्त' में परिणाम सामने आ जाता। किन्तु रामस्या प्रधान नाटको में अपूर्णता ही रहनी है। एकाकी की सकलता लिये देश, काल तथा कार्य की एकरा (मकलनत्रय) भी आवश्यक प्रतीत हो है। निष्कर्ष यह कि एकाकी की कथावस्तु में एकता, एकाग्रता तथा विस्मय या कुतूहल, इन तीन तत्वों का होना आवश्यक है।

पात्र तथा चरित्रचित्रण

एकाकी में ५ या ६ पात्रों से अधिक पात्र न होने चाहिये, क्योंकि पात्रों की भरमार से कथावस्तु में शिथिलता आ जाती है और मुख्य पात्रों के चरित्रों की रूपरेखाएँ नहीं अंकित हो पाती। इसमें मुख्यतया नायक पर लेखक का ध्यान केन्द्रित रहता है और उसी का चरित्र कुछ अधिक स्पष्ट में व्यक्त हो पाता है। पात्रों की चारित्रिक रूप रेखा प्रस्तुत करने के लिए लेखक को पात्रों के मन, वचन कर्म में सजीवता, स्वाभाविकता एवं मनोवैज्ञानिकता का ध्यान रखना होता है। सामान्यतया नायक, प्रनिनायक तथा मायापात्र, ये तीन प्रकार के पात्र ही इसमें स्थान पा सकते हैं।

सम्वाद

सम्वाद या कथोपकथन ही एकाकी का सर्वाधिक महत्वपूर्ण तत्व है। सम्वाद जितने ही मार्चक, सरस, चुटीले, मक्षिप्त, गम्भीर एवं स्वाभाविक हों, एकाकी उतना ही प्रभावपूर्ण होगा। डा० सत्येन्द्र ने लिखा है:—

“कथोपकथन सक्षिप्त, मर्मस्पर्शी, वाग्वैदग्ध्ययुक्त, चरित्र की चारित्रिकता प्रकट करने वाला होना चाहिये। बहुधा एकाकी कथोपकथनों में होकर सगति और शक्ति संचित करता हुआ कथोपकथन द्वारा ही चरम पर पहुँचना अपवा कथोपकथन या सभाषण में ही वह अपनी परिसमाप्ति पा लेता है।

सम्वाद के द्वारा पात्रों के भाव व्यक्त होते हैं और उनके भावों से चरित्र चलता है और सम्वादों में ही कथावस्तु को गति मिलती है। अतः सगति भी शब्द निरर्थक नहीं होना चाहिये। प्रत्येक पात्र अपनी योग्यता

आदि के औचित्य के अनुसार ही बोले, किन्तु भाषण न देने लगे।

लक्ष्मी का दूत बनकर है। इस लक्ष्मी के लक्षणों में अनेक गुण हैं।
 लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है।
 लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है।
 लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है।
 लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है।
 लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है।
 लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है।
 लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है। लक्ष्मी का लक्षण है।

१. उद्देश्य

लक्ष्मी जीवन के अर्थवत्तम लक्ष्य है। लक्ष्मी वह लक्ष्य है जिसका विनाश
 होता है, यद्यपि वो मूर्खता है। लक्ष्मी सभी दिग्गज समर्थता को विनित
 करने के उद्देश्य में लक्ष्मी दिग्गज है और सभी अन्य उद्देश्यों से भी। इन
 लक्ष्यों में समाजगुण, मकानगुण, राष्ट्रीयता, देशप्रेम, परिवार आदि किसी
 लक्ष्मी लक्ष्मी की मूर्ति हो सकती है। लक्ष्मी अपने इस उद्देश्य को अप-
 रण लक्ष्मी लक्ष्मी के माध्यम से व्यक्त करता है। उसका मूललक्ष्य आनन्द को
 मूर्ति करता है।

७. अमिनेयता

अमिनेयता तो दुष्टकाव्य का अनिवार्य अंग है, इसके अभाव में चाहे नाटक

तो या एकांकी या और कोई रूप, उसे 'एकपाद्य' ही कहता प्रतिपाद होता होगा। एकांकीकार एकांकी के प्राक्खम में ही सिन्धु रंगमञ्चीन करने दे देता है। पात्रों की बेगभूषा, दुश्मनों की गात्र-मञ्जा, गाना-बज्ज, गान, मधुर प्रति के सहज इमीनिये दिये जाते हैं, कि एकांकी के अभिनेय करने में मुश्किलें गये। अभिनेयता के लिये एकांकीकार को पात्रों की संख्या ५ या सात में अधिक नहीं रखनी चाहिये, अन्यथा रंगमञ्च में सभी पात्र मरल नहीं मरने। अभिनेय एकांकी की भाषा सरल होनी चाहिए, मञ्जाद घुल, मञ्जिल ए प्रभावपूर्ण होने चाहिये। उसे इस बात का ध्यान रखना चाहिये कि एकांकी आपके घण्टे के अन्दर अभिनीत हो गये। एकांकी में ऐसी ही सामग्री का मेल हो जो सरलता से अन्वय्यय करने पर भी प्राप्त की जा सके। इन सबके प्रति रक्त अभिनेय एकांकी की ब्यावम्बु रोचक एवं मरल होनी चाहिए।

एकांकी का वर्गीकरण

विषययस्तु की दृष्टि से एकांकी के ११ वर्ग हो गये हैं :—१. सामाजिक एकांकी २. राजनीतिक एकांकी ३. ऐतिहासिक एकांकी ४. प्रगतिशील एकांकी ५. पार्टी एकांकी ६. मानवतावादी एकांकी ७. धार्मिक-पौराणिक-नैतिक एकांकी ८. वैज्ञानिक एकांकी ९. मनोवैज्ञानिक एकांकी १०. रेडियो एकांकी ११. गीति नाट्य एकांकी।

सामाजिक एकांकियों में मानव समाज की समस्याओं एवं सुख-दुखों का प्रतिबिम्ब रहता है। राजनीतिक एकांकियों में राजनीतिक आन्दोलनों, विचार धाराओं तथा नेतागिरी की फाल्गुन-दृष्टियों का चित्रण किया जाता है। ऐतिहासिक एकांकी किसी ऐतिहासिक घटना को लेकर लिखे जाते हैं, उनमें काल कल्पना का मिश्रण रहता है। प्रगतिशील एकांकियों में मार्क्सवादी दृष्टिकोण प्रधान रहता है, रुढ़ियों के प्रति विद्रोह व्यक्त किया जाता है और आधुनिक वैषम्य पर तीक्ष्ण प्रहार दृष्टिकोचर होता है। पार्टी एकांकियों में समाजवादी कम्युनिस्ट, कांग्रेस, हिन्दू महासभा तथा सरकारी प्रचार-साहित्य का अस्तित्व होता है। मानवतावादी एकांकियों में समस्त विश्व के मानव को एक इकाई के रूप में उसकी समस्याओं का अंकन रहता है। धार्मिक-पौराणिक-नैतिक

नयी प्राचीन भारतीय सांस्कृतिक ग्रन्थों पर आधारित रहते हैं। इनमें आदर्श-
रस की प्रविष्टा की जाती है। वैज्ञानिक एकावियों में विज्ञान को आधार
निरूपण के गुणों अथवा दोषों पर प्रकाश डाला जाता है। मनोवैज्ञानिक
एकियों में पात्रों के चरित्र को अधिकाधिक मनोविज्ञान की कसौटी पर
लाजा जाता है। ये एकाकी अधिक गम्भीर होते हैं। रेडियो एकाकी आज की
नयी विधा है। इन्हें 'ध्वनि एकाकी' भी कह सकते हैं। वस्तुतः इनका अभिनय
ही होता, केवल निर्देशों के माध्यम से कथावस्तु अग्रसर होती है, दीप सभी
ऐसा ही ध्वनि तरंगों से व्यक्त की जाती है। 'गीतिनाट्य' भी एक नवीन
विधा है, इसमें प्रतीकात्मक पद्धति में कथावस्तु प्रेषित की जाती है, किन्तु
जो रूप पदार्थक होता है।

इस प्रकार अभी एकाकी विकास के नित्य नये आयामों की खोज में है।
मनोविज्ञान के आविष्कार से इस दिशा में भी नूतनता आ रही है। वर्तमान
साहित्यकार पाद्य एकावियों की भी रचना कर रहे हैं। कुछ लोग बड़े छोटे-
छोटे एकावियों की एक माला भी बनाकर 'एकाकीमाला' का प्रयोग कर रहे
हैं। शायद यह कि आजकल 'लघुकथा' से भी अधिक लोकप्रियता 'भाषुनिक
एकाली' को प्राप्त है। विकास के नूतन स्रोतों को पाकर यह विधा उत्तरोत्तर
विकसित हो रही है।

उपन्यास

भाषुनिक युग में प्रायः 'उपन्यास' अधिक लोकप्रिय हो रहे हैं, क्योंकि
इसमें माला भाषा-शैली के माध्यम से जीवन का यथार्थ-चित्र प्रस्तुत किया
जाता है। हिन्दी में 'उपन्यास' की विधा भी मुख्यतया आरम्भ प्रभाव से आई
है। 'उपन्यास' शब्द 'बैंगला' से होकर हिन्दी में आया है, जो अंग्रेजी के
Novel) का ही रूपान्तर है। इसका शाब्दिक अर्थ है - कथा का नूतन।
'उपन्यास' में काल्पनिक घटनाओं का चित्रण होता था अब इस अर्थ में इसे
'कथा' या 'कथन' माना गया। प्रायः इस हेतु 'जीवन' शब्द का प्रयोग होता
था क्योंकि इस विधा में जीवन के यथार्थ का चित्रण किया जाता था। 'उपन्यास'

में इस हेतु 'नोबिले' शब्द प्रयुक्त होता था है। 'नोबिले' में कथान मजिन्न, कथान प्रपात, विन्नु छन्दोबद्ध होती थी। अदेसी में इन्गी का अनुवाद हुआ। इस प्रकार 'इटली' में आया हुआ 'नोबिले' शब्द अदेसी में 'नोबिल' के रूप में प्रयुक्त होने लगा। इसके पूर्व गद्य कथाओं के लिए अदेसी में 'फिक्शन' (Fiction) शब्द प्रयुक्त था, जिसका अर्थ 'गल्प' या 'कल्पितकथा' होता है। इसका सम्बन्ध 'रोमान्' (Romance) भी होता है, क्योंकि रोमान और नाटिक में अन्तर है। 'रोमान्' शब्द में 'रोमान्' की निगमि हुई है, जिसका अर्थ 'असाधारण' होता है। इस प्रकार 'रोमान्' में असाधारण घटनाओं एवं पात्रों का चित्रण होता है, जबकि उपन्यास में जीवन की साधारण सम्भव घटनाओं का चित्रण होता है। इसके अनिश्चित 'रोमान्' पद्यारम्भ होने हैं और 'उपन्यास' या 'साहित्य' गद्यारम्भ। इस सम्बन्ध में 'क्लारेसे' (Claracese) का कथन दृष्टव्य है—

“उपन्यास अपने युग का चित्रण करता है, रोमान उदात्त भाषा में उनका वर्णन करता है, जो न घटित है, न घटमान। उपन्यास दैनिक जीवन की घटनाओं का सम्बन्ध बतलाना है, जो हमारे मित्रों तथा हमारे जीवन में सम्भव हो। उपन्यास की सफलता इसमें है कि प्रत्येक दृश्य इस सरलता और स्वाभाविकता के साथ प्रस्तुत हो और उसे इतना सामान्य बनाया जाय कि उसकी वास्तविकता में विश्वास हो जाय।”

परिभाषा

‘उपन्यास’ की अनेक परिभाषायें दी गई हैं। ‘न्यू इंगलिश डिक्शनरी’ के अनुसार—वृहत् आकार गद्य-आख्यान या वृत्तान्त, जिसके अन्तर्गत वास्तविक जीवन के प्रतिनिधित्व का दावा करने वाले पात्रों और कार्यों को कथानक में चित्रित किया जाना ‘उपन्यास’ है। प्रसिद्ध विद्वान क्रोसे के अनुसार—‘नोबिल’ (उपन्यास) से अग्निप्राय उस गद्यमय गल्पकथा से है, जिसमें वास्तविक जीवन कथानक चित्रण रहता है। ‘वेकर’ के अनुसार—“उपन्यास को हम गद्यमय आख्यान के माध्यम से की गई जीवन की व्याख्या कहते हैं।” फ्रांसीसी ‘वेबल’ के अनुसार ‘उपन्यास’ निश्चित आकार का गद्यमय आख्यान

। 'आर वटेन' के अनुसार—“उपन्यास गद्य में रचित कवि के समवालीन जीवन का अध्ययन है, जिसकी रचना लेखक समाज के उत्थान-पतन की भावना में अनुप्राणित होकर करता है। इसके लिए वह प्रेमनरत्व की प्रधानतया ग्रहण करता है, क्योंकि अपने सामाजिक सम्बन्धों में मानव इसी से परस्पर बंधे हुए है।” ‘बेवेस्टर’ के अनुसार—“उपन्यास एक ऐसा कल्पित विशालकाय तथा रोमन् आश्रय है, जिसमें एक ही कथानक के अन्तर्गत यथार्थ जीवन का प्रतिनिधित्व करने वाले पात्रों और उनके क्रियाकलापों का चित्रण रहता है।”

इस प्रकार पाश्चात्य विद्वानों की परिभाषाओं में से ‘बेवेस्टर’ की परिभाषा अधिक पूर्ण, मुख्यवस्थित एवं सरल प्रतीत होती है। वैसे तो ‘उपन्यास’ की परिपूर्ण परिभाषा प्रस्तुत करना कठिन है, क्योंकि जब यह जीवन की व्याख्या है तो जीवन की अनेक रूपता भी इसमें आती है और जीवन की अनेकरूपता को कुछ पक्षों में कैसे बाँटा जा सकता है। यह बात दूसरी है कि उसकी कुछ रूपरेखा प्रस्तुत कर दी जाय। यही बात इन परिभाषाओं में भी लागू होती है।

भारतीय विद्वानों ने भी ‘उपन्यास’ की परिभाषाएँ दी हैं, कुछ का उल्लेख किया जा रहा है—

१. मुन्शी प्रेमचन्द लिखते हैं—“मैं उपन्यास को मानवचरित का चित्रमाण समझता हूँ। मानवचरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्य को तोलना ही उपन्यास का मूलतत्त्व है।”

२. डा० दयाम मुन्दरदास के अनुसार—“मनुष्य के वास्तविक जीवन की काल्पनिक कथा ‘उपन्यास’ है।”

३. हमारे विचार में उपन्यास की अधिक गहन एवं समन्वित परिभाषा इस प्रकार हो सकती है—

“उपन्यास कृत्रिम आकार की वह गद्यविधा है जिसमें मानव जीवन की मूलवस्तुनात्मक अनुभूतियों को यथार्थ और सत्यता के मिश्रण में कल्पापूर्ण कथा-स्वरूप देकर अभिव्यक्त किया जाय।”

उपन्यास का स्वरूप

उपर्युक्त परिभाषाओं का अध्ययन करने में उपन्यास के रूप का यत् किञ्चित् आभास हो जाता है, अतः उसके स्वरूप के विस्तृत विवेचन की आवश्यकता है। वस्तुतः उपन्यास जनसाधारण के लिए लिखा जाता है, अतः उसकी भाषा सरल एवं स्पष्ट होनी चाहिए। उसमें जो भी कथावस्तु हो, वह काल्पनिक होती हुई भी जीवन के यथार्थ से ली गई हो और अवान्तरकथाओं के मेल रहने पर भी उस मूलकथा का स्वरूप स्पष्ट हो। उपन्यास को हम महात्मक महाकाव्य भी कह सकते हैं, उसके अन्तर्गत लेखक अपने जिन विचारों को व्यक्त करता है, उनके व्यक्त करने की दो विधियाँ अपनाता है—प्रत्यक्ष विधि, अप्रत्यक्षविधि। प्रत्यक्षविधि में लेखक अवकाश निकालकर स्वयं किसी सिद्धान्त का प्रतिपादन करने लगता है और अप्रत्यक्षविधि में वह पात्रों के मध्य से बोलता है। प्रायः सफल लेखक अपने प्रधान पात्रों के माध्यम से ही बोलते हैं। कला की दृष्टि से यही विधि उत्तम है, क्योंकि उपन्यासकार को साक्षात् उपदेष्टा बनने से बचना चाहिए। उसे मानव जीवन की यथार्थ घटनाओं को लेकर कल्पना का जाला पहनाकर एक नवीनरूप में प्रस्तुत करना पड़ता है, जिसमें स्वाभाविकता एवं सुचारुता के साथ ही तटस्थता का दृष्टिकोण अपनाना पड़ता है। जीवन की विविधता का चित्रण करने में उसे जितनी ही प्रखर अनुभूति होगी, उतनी ही सफलता मिलेगी।

उपन्यास के तत्त्व

(१) कथावस्तु (२) पात्र तथा चरित्र चित्रण (३) कथोपकथन (४) देश-काल-वातावरण (५) भाषा शैली (६) उद्देश्य ।

१. कया वस्तु

‘उपन्यास’ में कथावस्तु का सर्वाधिक महत्व होता है। यह कथावस्तु ऐतिहासिक हो या काल्पनिक किन्तु लेखक को न्यूनाधिकरूप में अपनी कल्पना का आश्रय लेकर उसे सरसता एवं प्रभावकारिता प्रदान करना होती है। इसके अतिरिक्त लेखक कथावस्तु का निर्माण करने के लिए समाचार पत्रों, 14. 1. 1. लेखों एवं विभिन्न विषय की पुस्तकों का भी आश्रय लेता है। इस

या उनकी कथावस्तु जीवन के सम्बन्ध किसी भी प्रकार की हो सकती है ।
ये काल्पनिक हो या साहित्यिक, सांत्विक हो या गान्धर्व, ऐतिहासिक
'सौन्दर्य', रोमांटिक हो या जादूगी ।

उनमें कथावस्तु में संघटन, अनुशासन, घटनाओं का महत्त्व विवर्धन, रोचकता,
सांसारिकता, मोक्षिकता तथा चरित्र के गुण विद्यमान रहते हैं । किसी
उपन्यास की कथावस्तु में मानवजीवन की परिस्थितियों एवं उनकी सम-
स्याओं का ऐसा सजीव चित्रण होना चाहिए, जो विस्मृत न हो और यथार्थ
लक्ष्य ही रोचक हो । उपन्यास की कथावस्तु जीवनमूल्यों का विश्लेषण
करती है, चरित्रों के माध्यम से समाज के आदर्शों की व्याख्या करती है ।
जिन के उत्पादन-पतन का मनोवैज्ञानिक चित्र अंकित करती है । इसकी कथा-
वस्तु में जो भी लक्ष्यवादी कथाएँ हो उन्हें मूलकथावस्तु की पोषिका बनकर ही
होना चाहिए । इसी प्रकार उपन्यास की घटनाएँ भी सीमितरूप में प्रस्तुत की
जाती चाहिए, क्योंकि अधिक विस्तार से उनकी रोचकता के नष्ट होने का भय
होता है । इसके अनिश्चित सभी घटनाओं में एक शृङ्खला होनी चाहिए, जिसमें
प्रत्येक रूप में एक प्रतीत होनी हो ।

सामान्यतया उपन्यास का कथानक 'प्रत्यक्ष प्रणाली' या आत्मकथा प्रणाली
करके 'एक प्रणाली' के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है । इसके अतिरिक्त
अन्य प्रणालियाँ भी हो सकती हैं ।

२. पात्र तथा चरित्र-चित्रण

उपन्यासकार पात्रों के माध्यम से ही कथावस्तु को विकसित करता है ।
इसमें पात्रों की भाँति गहरी छत्र नहीं होता, पर्याप्त संख्या में १५ या २०
की भी पात्र संख्यापूर्वक स्थान पा जाते हैं । पात्रों का चयन समाज के सभी
स्तरों में किया जा सकता है । लेखक को चाहिए कि घट पात्रों का सांसारिक
विश्लेषण होने दे, उन्हें अपने हाथों की बटपुनर्जी न बनाये । पात्रों की संख्या
में ही लेखक जीवन की बहुमुखी व्याख्या करता है, अब उसे विभिन्न प्रकृति
की प्रकृति के पात्रों को प्रस्तुत करना होता है । पात्रों में गुण भी होते हैं,
दोषगुण भी । दोनों का उद्घाटन करना कलाकार का कर्तव्य है । पात्रों का

क्रियाशाली उनके चरित्र पर प्रकाश डालना है, अतः उनके क्रियाशाली गजबाना, यथार्थता एवं आकर्षण होना चाहिए। चरित्रचित्रण की कुशल इसी बात में है कि उपन्यास का पाठक विभिन्न पात्रों को सरलता में पहचाने और उनमें तादात्म्य स्थापित कर सके। एक आलोचक ने लिखा है—

“मनुष्य प्रकृति के विभिन्न पक्षों और स्तरों के मूढम अध्ययन और बस तम शब्दों में चित्र को पूरा-पूरा उपस्थित कर मरने की योग्यता ही सच चरित्रचित्रण की कमीठी है।” चरित्र चित्रण की मकलता के लिए पात्रों का कथानक के अनुकूल ही प्रस्तुत करना चाहिए और उनमें मौलिकता, समीक्षा एवं स्वाभाविकता की मृष्टि करनी चाहिये। इस हेतु कलाकार को मानवता की मनोदशाओं, प्रवृत्तियों एवं परिस्थितियों का विस्तृत ज्ञान होना चाहिए।

चरित्रों के प्रकार

चरित्रचित्रण की विभिन्न पद्धतियाँ प्रचलित हैं, किन्तु मुख्यरूप में वे नारमक प्रणाली और अभिनयात्मक-प्रणाली, ये दो पद्धतियाँ प्रचलित हैं। लेखक को यथासम्भव दोनों में समुचित लाभ उठाना चाहिए। सामान्यतया चरित्र ४ प्रकार के होते हैं—(१) वर्गप्रधान चरित्र (२) व्यक्तिप्रधान चरित्र (३) आदर्श चरित्र (४) यथार्थ चरित्र। वर्गप्रधान चरित्रों में जातीय विशेषता की प्रधानता होती है, व्यक्तिप्रधान चरित्रों में स्वतन्त्र रूप से व्यक्तिगत विशेषतामें अंकित की जाती है। आदर्श चरित्र में किसी पात्र विशेष के जीवन आदर्शवादी दृष्टिकोण की प्रतिष्ठा की जाती है और यथार्थवादी चरित्रों में पात्र विशेष के माध्यम से जीवन की यथार्थता का अंकन किया जाता है इसमें पात्र देव, असुर अथवा मानव, किसी भी कोटि के हो सकते हैं।

३. कथोपकथन

उपन्यास के कथोपकथन नाटकादि की तुलना में विस्तृत होते हैं, किन्तु लेखक को इस बात का ध्यान रखना पड़ता है कि कथोपकथन सगत, समीक्षा एवं स्वाभाविक हो। अधिक लम्बे कथोपकथन नीरस लगने लगते हैं। उनमें मार्थकता इस बात में है कि वे पात्रों के व्यक्तित्व का प्रकाश करते हो और क्रम को भी गति देते हो। कथोपकथन से उपन्यास में नाटकीयता

७८. २. दूसरा दायित्व होता है जिसके भी चातुरी एवं सहजता पर
 निर्भर करता है। व्याकरण का अध्ययन निम्न-लिखित स्तरों में हो लेगा वो
 उनके क्रमबद्धता, लक्ष्यनिर्देश, औपचारिक परीक्षण आदि में परिचित होना
 चाहिए। इसके अतिरिक्त जिस समय का विभाग हो उस समय की सामाजिक,
 सांस्कृतिक, राजनीतिक स्थितियों का भी ज्ञान होना चाहिए तभी वह उनकी
 आवश्यकता कर सकेगा। दृष्टान्त में किसी घटना की मजबूती में बुद्धि
 एवं वे जिन्हें, पृष्ठभूमि के रूप में भी 'बानावण' विभाग' निराल उपयुक्त
 सिद्ध होता है। देखावाएँ तथा बानावण के विभाग में भी मूढमत्ता का ध्यान
 करना चाहिए। किंता न हो कि हमारे आधिपत्य में पाठक ऊबने लगे। इसको
 हम इनमें के लिए, हममें बल्यता का भी पुट दे देना चाहिए। इसमें उप-
 यम में बाध्यात्म्यता भी आ जाती है। यह नरक उपन्यास में समाज का
 निर्विकल्प प्रस्तुत करने में बड़ा सहायक सिद्ध होता है।

भाषाशैली

शैली लेखक की अभिव्यक्ति का माधन है और भाषा उसकी सहायिका
 । उपायों की भाषा जन जीवन के जितनी ही मभीष होगी, वह उतना ही
 न सनेगा और पाठक आकृष्ट होंगे। इसकी मजीबता के लिए बीच-बीच
 शैलीकृतियों एवं मुताबकों के भी स्वाभाविक प्रयोग होने चाहिए। हास्य

और व्यंग्य का पुट भाषाशैली को अधिक ग्राह्य बना देता है, आ लेखक इनका भी यथोचित प्रविधान करना चाहिए । लेखक की उतमशैली पाठक के अनुरक्त रहनी है । उसमें यथा स्थान ओज एवं माधुर्य को भी स्थान देना चाहिए और 'प्रगाढ़' को तो सर्वाधिक स्थान देने की आवश्यकता होगी । शैली की मजबूती के लिए उसमें पात्रानुकूलता का भी ध्यान रखना पड़ता है । पात्रानुकूल भाषाशैली में उदात्तता में प्रवाह एवं प्राञ्जलता जैसे गुण रहने चाहते हैं । शैली जहाँ एक ओर लेखक को व्यंग्यत्व को प्रस्तुत करती है, वही दूसरी ओर पाठक को भी विमग्न रखती है । उदात्तता सेवान में प्रायः निम्नलिखित शैलियाँ प्रचलित हैं—

- (१) वर्णनात्मक शैली (२) आत्मव्याख्यात्मक शैली (३) पात्रात्मक शैली (४) हास्यी शैली ।

वर्णनात्मक शैली में लेखक पात्रों एवं घटनाओं का वर्णन करता बतलाता बीच-बीच में अपनी बात भी कह देता है । यह शैली सर्वाधिक प्रचलित है । वर्णन वर्णन एवं प्रकृति वर्णन की सुविधा इस शैली में सर्वाधिक रहती है । आत्मव्याख्यात्मक शैली में एक पात्र ही स्वयं सारी कहानी आरंभ करती है । पात्रात्मक शैली में पात्रों के माध्यम से कथावस्तु विस्तृत की जाती है और 'हास्यी शैली' में 'हास्य' के माध्यम से कथावस्तु का विस्तार किया जाता है । इसी प्रकार अनेक दृष्टिकोणों से शैली के अनेक भेद किये जा सकते हैं ।

६ उद्देश्य

कवि काव्य को 'सुन्दर बनाने' की दृष्टि से लेने तो 'उदात्तता' का ही उद्देश्य काव्य के लक्ष्य बनता है । किन्तु यदि काव्य को केवल कीर्ति के लिए लेने की दृष्टि से अधिक महत्त्व प्रदत्त होता है तो उदात्तता का ही उद्देश्य को अधिष्ठान है । उदात्ततावाद को अनेक ही भिन्न-भिन्न रूपों में वर्णन के लक्ष्य की रक्षा भी कर्त्तव्य पाठक एवं पाठक शैली के अन्तर्गत ही रहने का ही उद्देश्य है । उदात्तता का उद्देश्य ही उदात्तता का ही उद्देश्य है । उदात्तता का उद्देश्य ही उदात्तता का ही उद्देश्य है ।

लक्ष्य और उसके रहस्यों को खोजना ही उपन्यास का अर्थ माना जा सकता होता हुआ भी कुछ भ्रमोत्थन की भाँति करता है। यदि इसी बात को इन प्रकार कहे कि—'मानवचरित्र पर प्रकाश डालना और उसके मोड़ों को खोलने हुए आनन्द की सृष्टि करना 'उपन्यास' का लक्ष्य है, तो यह सत्य होगा। उपन्यास चाहे मुक्तान्त हो या दुर्गन्त, दोनों से आनन्द अनुभूति होती है और इसी अनुभूति की सिद्धि कर सकने पर लेखक का प्रयत्न हो जाता है। मानव जीवन मूल्यों और प्रश्नों की व्याख्या करने का साधन ही ही कृति अमर होती है। इस प्रकार कहनी की साधना ही उपन्यासकार का लक्ष्य होता है।

कहानी (आख्यायिका)

आधुनिक समय में 'कहानी' एक विशेष लोकप्रिय गद्यविधा के रूप में उभर है। इसने लोकप्रियता में 'उपन्यास' को भी पीछे छोड़ दिया है। हि भारतीय-साहित्य में वैदिककाल से ही कहानियों का प्रचलन रहा है, गुरु हिन्दी के क्षेत्र में आज 'कहानी' का जो रूप प्रचलित है, वह पाश्चात्य जगत् से आया है। कहानी ही 'आख्यायिका', गल्प, कथा आदि नामों से भी जानी है। यद्यपि दूरी आदि प्राचीन आचार्यों ने 'कथा' और 'आख्यायिका' में काल्पनिकता और ऐतिहासिकता को लेकर अन्तर माना है, किन्तु वे उन्होंने ही इस अन्तर को समाप्त कर दिया है। इस प्रकार 'कहानी' र 'आख्यायिका' में ऐक्य स्थापित हो गया है।

रेखाया

पाश्चात्य तथा भारतीय विद्वानों ने 'कहानी' की अनेक परिभाषायें प्रस्तुत की हैं—

१. एसरी का मत है—छोटी कहानी ठीक घुड़दौड़ के समान होती है, प्रारम्भ और अन्त ही उसके महत्वपूर्ण होने हैं—

A Short story is just like a horse-race. It is the start and finish which count most.

बेस के अनुसार—गतिज-गल्प (फिक्शन) का बोर्ड भाग, जो बीस

मिनट में पढ़ा जा सके, लघुरूपा होगी ।

"Any Piece of Short Fiction which can be read in a few minutes would be a short Story."

३. 'एडगर एसन पो' के अनुसार—'लघुरूपा' एक मशिन वर्णन है। इसकी लघु होती है कि एक ही बैठक में पढ़ी जा सकती है। यह पाठ एक प्रभाव डालने के उद्देश्य में लिखी जाती है। इसमें उन सब बातों का प्रचार होता है, जो उग प्रभाव को अप्रसर न कर सकती हो। यह अर्थ में स्वतः पूर्ण होती है—

A Short Story is a narrative Short enough to be read in a Single Sitting written to make an impression on the reader excluding all that does not forward that impression to a complete and final itself."

४. हैडफील्ड के अनुसार—'कहानी की सबसे बड़ी विशेषता उसकी लघुता है ।'

The short story, a story that is not long.

५. 'एनसाइक्लोपीडिया आफ लिटरचर'—(वर्तमानों का विश्वकोश) कहानी की परिभाषा का यह रूप दिया गया है—'अन्त में इसको एक साहित्यिक-विषय के रूप में वर्णित करते हुए कोई इससे अधिक और कहेंगे कि यह संक्षिप्त होती है, अत्यन्त संगठित होती है और एक कथा पूर्णरूप होती है—

"Ultimately in describing it as a distinct literary form one can hardly do better than to say that it is short, highly organized complete form of picture."

उपयुक्त परिभाषाओं के आधार पर ही भारतीय चिन्तकों ने कहानी की परिभाषायें प्रस्तुत की हैं। यथा—

१. मुन्शी प्रेमचन्द के अनुसार—"कहानी (गल्प) एक रचना है, जिसमें जीवन के किसी एक अंग या किसी एक मनोभाव को प्रदर्शित करना ही लेखक का उद्देश्य होता है।"

• हमारे विचार में—कथावस्तु। एक उद्देश्य में यही मान पाए गए हैं। यह है कि हमें के विभिन्न जीवन प्रभावपूर्ण अर्थ, मनोभाव अथवा नीति व्यक्त का कथावस्तु प्रस्तुत करने के लिए एकत्र, गतिपन्ना, प्रभावान्वित और मनोवैज्ञानिकता के गुणों का आश्रय लेकर लेखक कथात्मक अभिव्यक्ति बनाते हैं।”

इस प्रकार कहानी की विभिन्न परिभाषाओं के आधार पर यह निष्कर्ष निकला है कि कहानी का आधार लघु होता है, वह जीवन के किसी एक अंश की मार्मिक व्याख्या प्रस्तुत करती है। उसमें कल्पना, नाटकीयता, सरलता, कालावस्था, मनोवैज्ञानिकता, स्पष्टता और प्रभावकारिता के गुण विद्यमान होते हैं। वह अपने में स्वतः, गुणों, गतिपन्ना एवं व्यवस्थित रचना होती है। इसी प्रेमचन्द ने लिखा है—“बहु एक ऐसा गमला है, जिसमें एक ही पौधे का गन्ध अपने गन्धमय रूप में दृष्टिगोचर होता है।”

हानी के तत्त्व

(१) कथावस्तु (२) पात्र तथा चरित्र चित्रण (३) कथोपकथन (४) कथावर्णन (५) भाषाशैली (६) उद्देश्य।

• कथावस्तु

कहानी की कथावस्तु संक्षिप्त एवं

। प्रथम प्रणाली—इसे विश्लेषणात्मक-प्रणाली भी कहते हैं। इसमें लेखक पात्रों के चरित्रों का वर्णन करता है और उनमें पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डालता है। यह प्रणाली स्पष्ट मानी जाती है।

। द्वितीय प्रणाली—इसे 'सांकेतिक प्रणाली' या 'नाटकीय प्रणाली' भी कहते हैं। इसमें पात्र स्वयं अपने चरित्र का विश्लेषण करता है और कभी-कभी अन्य पात्रों को किसी पात्र के चरित्र पर प्रकाश डालता है। चमत्कार की दृष्टि से 'नाटकीय प्रणाली' अधिक श्रेष्ठ मानी जाती है। डा० जगन्नाथ शर्मा की पुष्टि की है—'कहानी की सर्वाधिक प्रभावशाली और व्यवहार्य चरित्रावली पद्धति यह होती है, जिसमें नाटकीय विधि का उपयोग होता है।'

व्योपकथन

इससे द्वारा पात्रों के चरित्र पर प्रकाश डाला जाता है, किन्तु कहानी के व्योप-
। जति मूल, आवश्यक एवं साभिप्राय होने चाहिये। इनमें एक भी वाक्य
रचना न हो। पात्रानुबलता, स्वाभाविकता और मनोवैज्ञानिकता के गुणों
संगत में सजीवता आती है। ये व्योपकथन कथावस्तु की गति प्रदान
है, जब इसकी रचना पर ध्यान देना आवश्यक है। इनमें वातावरण
में भी सहायता मिलती है। इस प्रकार कहानी के व्योपकथनों में
ग, बुद्धि, सांकेतिकता, चमत्कारिता, पटुता, अनुबलता आदि गुणों का
संगत है। पात्रों के व्योपकथनों में 'चरित्र चित्रण' के भी अंग मिल
जाते हैं। जो पात्र कोई बात करता है, अपने बिना प्रकट करता है,
इसमें आन्तरिक भावों का अनुमान लगाना सरल होता है। यदि वह
इससे पात्र के बारे में कहता है, तो उस अन्य पात्र का भी चरित्र पर
प्रकाश डाला जाता है। इस प्रकार कहानी में व्योपकथन भी सहायक भूमिका
करता है।

वातावरण

पात्रों की स्वाभाविकता के लिए ही उचित वातावरण का स्थापन की
। सांकेतिक विद्वानों ने कहानी के वातावरण में रचनात्मक भूमिका की

अधिक महत्ता प्रदान की है। इससे भावों के जाग्रत हैं। कहानी में 'वातावरण' तीन कार्य करता है—१. नुभूति की तृप्ति कराना २. सहानुभूति की उत्पत्ति मानसिक तथा भौतिक दोनों प्रकार का होता है। मानसिक पात्र की मानसिक परिस्थिति का सजीवचित्रण किया वातावरण में स्थान तथा प्रकृति का प्रभावोत्पादक चित्रण कहानियों में प्रथम प्रकार और शेष कहानियों में उत्तम माना जाता है।

५. भाषाशैली

कहानी की भाषा सरल, चुटीली एवं सशक्त होनी चाहिए। कृतियों एवं मुहावरों के प्रयोग से प्रभावकारिता आती है। व्यावहारिकता कहानी की भाषाशैली के अनिवार्य गुण है। में तात्त्विकता एवं चमत्कारिता का होना भी आवश्यक है। चित्रात्मकता, प्रवाहशीलता, सजीवता, कलात्मकता, प्रभावकता कहानी की भाषाशैली के गुण माने जाते हैं। वैसे तो प्रचलित है, किन्तु मुख्य प्रचलित शैलियाँ इस प्रकार हैं—

(१) आत्मकथात्मक शैली (२) कथात्मक शैली (३) सम्वादात्मक शैली (४) डायरी शैली।

प्रथम में लेखक 'आत्मकथा' की भाँति सारी कहानी 'आ' में कहता है। द्वितीय में लेखक केवल वर्णनकर्ता के रूप में घटना प्रकट करता है। तृतीय में नाटक की भाँति पात्रगत सम्वादों के आधार पर चल दिया जाता है। चतुर्थ में एक या अनेक पात्रों की सहायता से निर्माण किया जाता है और पंचम में किसी व्यक्ति की आधार बनाकर कथावस्तु निर्मित की जाती है। इनमें प्रचलित है।

६. उद्देश्य

(१) उपन्यास जीवन का सवा द्वाितीय भाग है, किन्तु कहानी जीवन के सभी एक मासिक भाग की व्याख्या है। (२) कहानी की कथावस्तु सूक्ष्म एवं संक्षिप्त होती है उसमें एक ही घटना का प्रभावपूर्ण चित्रण किया जाता है, किन्तु उपन्यास की कथावस्तु विस्तृत होती है उसमें अनेक अवतार कथाएँ भी होती हैं और घटनाविकास के कारण अनेक कथा भी रहती हैं। (३) उपन्यास में पात्रों का चित्रण गहन होता है, किन्तु कहानी में कुछ ही गिनेबुने कथावस्तु पात्र होते हैं। (४) उपन्यास में पात्रों के चरित्रचित्रण का पूर्ण बख़्शाला रहता है, पर कहानी में चरित्रचित्रण अधूरे होते हैं, वहाँ बहुत कम बख़्शाला रहता है, केवल चरित्रचित्रण की हल्की स्पर्श ही अवित हो पाती है। (५) उपन्यास के सम्वाद लम्बे-लम्बे हो सकते हैं, यहाँ तक कि उनमें पात्रों के चरित्र तक का जाने हैं, किन्तु कहानी के सम्वाद लघु एवं सूक्ष्म होते हैं उनमें बहुतों के लिए स्थान नहीं होता। वे उपन्यास के सम्वादों की अपेक्षा

अधिक चुस्त एवं नाटकीय होते हैं । (६) उपन्यास की भाषाशैली में वैविध्य हो सकता है, पर कहानी की भाषाशैली में एकरूपता रहती है । उपन्यास की शैली की तुलना में कहानी की शैली अधिक प्रवाहपूर्ण एवं प्रभावशील होती है । (७) उपन्यास में देश काल तथा वातावरण का चित्रण करने के लिए पर्याप्त स्थान रहता है, किन्तु कहानी में इसके लिए बहुत कम स्थान रहता है, फलतः इस अंश में उपन्यास अधिक गौरवशील प्रतीत होता है । (८) उपन्यास का उद्देश्य जीवन की विविधता के साथ आनन्दारमक अनुभूति की अभिव्यक्ति करना होता है, किन्तु कहानी का उद्देश्य जीवन के भासिक रूप का ही उद्घाटन करना होता है ।

‘हडसन’ ने कहानी और उपन्यास के अन्तर को इस प्रकार स्पष्ट किया है—“कहानी में हम पात्रों से केवल कुछ क्षण के लिए ही मिलते हैं । उन्हें कुछ ही सम्वन्धों और परिस्थितियों में देखते हैं, किन्तु उपन्यास इससे भिन्न है । इसमें पात्रों के सम्पूर्ण जीवन की झाँकी मिलती है ।” इसके अतिरिक्त उपन्यास में कल्पना के लिए पर्याप्त स्थान होता है, किन्तु कहानी में सीमित होता है । उपन्यास में अन्तर्द्वन्द्व स्पष्ट भी रहता है और साकेतिक भी, किन्तु कहानी में यह साकेतिक ही रहता है ।

इस प्रकार बाह्यतरंगों की एकता होने पर भी उपन्यास और कहानी में पर्याप्त अन्तर है । मूलरूप में उपन्यास घटनाप्रधान होते हैं, पर कहानी व्यक्ती-प्रधान होती है । यस्तुतः दोनों स्वतन्त्र विधायें हैं, कहानी को ‘कटा-छटा उपन्यास’ कभी नहीं कहा जा सकता ।

कहानियों के प्रकार

सम्प्रति विभिन्न प्रकार की कहानियाँ प्रचलित हैं, जिनका वर्गीकरण करना आसान कार्य नहीं है । सामान्यतया कहानियाँ चार प्रकार की होती हैं— (१) कथाप्रधान (२) वातावरणप्रधान (३) प्रभावप्रधान (४) विविध (ऐतिहासिक, सांस्कृतिक, राजनीतिक, हास्यात्मक आदि) ‘कथाप्रधान’ कहानी में ही मुख्यतया वर्णनात्मक शैली में प्रस्तुत की जाती है । ‘वातावरणप्रधान कहानी’ में किसी स्थान, प्रकृति और वातावरण का ऐसा

निर्दिष्ट चित्रण किया जाता है कि जिसकी तुलना में अन्य तत्त्व गौण
उत्ते हैं। 'प्रभावप्रधान कहानी' में किसी ऐसे प्रभावविशेष का चित्रण किया
है, जिसमें उसी की मुख्यता होती है और अन्तिम वर्ग में अनेकरूपतापूर्ण
रों वाली है।

रूप की दृष्टि में कहानियाँ मान प्रकार की होती है—(१) वर्णनप्रधान
तनाप्रधान (२) चरित्रप्रधान (३) वातावरणप्रधान (४) प्रभावप्रधान
वप्रधान (५) समस्याप्रधान।

वर्णन प्रधान कहानियाँ—इनमें लेखक किसी स्थान समय या पात्र का
रचना ही अपना लक्ष्य मानता है।

चरित्रप्रधान कहानियाँ—इनमें लेखक का लक्ष्य किसी घटनाविशेष
तत्त्व चित्रण करना रहता है और वह मुख्यघटना से सम्बद्ध अनेक लघु
भी प्रस्तुत कर देता है। इनमें चरित्रचित्रण आदि तत्त्व गौण
हैं।

चरित्रप्रधान कहानियाँ—इनमें लेखक की दृष्टि पात्रों के व्यक्तित्व चरित्र
पर केन्द्रित रहती है। लेखक आन्तरिक एवं बाह्य दोनों प्रकाशों से
व्यक्तित्व का अन्वेषण करता है, इनमें घटनाओं का अधिक महत्त्व नहीं
प्राप्त—'बूढ़ीमाँ' (प्रेमचन्द)।

वातावरणप्रधान कहानियाँ—इनमें किसी प्रसंग को लेकर वातावरण
वै एवं व्यक्तित्व चित्रण करना कलाकार का लक्ष्य होता है। ऐसा करने
परिस्थिति चित्रण में महत्त्व मिलती है। यथा—'गनराज के निलामी'
(प्रेमचन्द)।

प्रभावप्रधान कहानी—इनमें घटनादि को महत्त्व न देकर किसी प्रभाव
वै दिया जाता है। यथा—'कवि' (मोहनदास मेहता)।

भावप्रधान कहानी—इनमें स्वाभाविक ढंग से किसी मनोभाव का
चित्रण किया जाता है। 'अमृत' ऐसी कहानी का बीज होता है
तनाओं का बहुत कम महत्त्व होता है।

समस्याप्रधान कहानी—इनमें लेखक किसी सामाजिक, धार्मिक, सांस्कृतिक

वारिक आदि समस्या को प्रधानता देता है, फलतः लेखक का चिन्तनपक्ष मुख्त हो पाता है, समस्या का समाधान दे या न दे, यह लेखक की इच्छा पर निर्भर रहता है ।

इनके अतिरिक्त प्रतीकप्रधान, हास्यव्यंग्यप्रधान आदि अनेक प्रकार प्रचलित हैं, कुछ का रूप प्रकाशोन्मुख है और कुछ का प्रकाश में आ चुका है । इस प्रकार कहानी की अनेकरूपता भविष्य के लिए शुभलक्षण है ।

रचनाशैली की दृष्टि से, प्रतिभा की दृष्टि से, आधार की दृष्टि से कहानी के अनेक भेद-प्रभेद किये गए हैं । १९५० ई० से हिन्दी में 'नईकहानी' का प्रचलन हो गया है, जो पूर्वकहानी से भिन्न मानी जाती है । यथा—“पुरानी कहानी में व्यक्ति दारौरीक रूप से आता था और वैचारिक रूप से ब्याकार । 'नईकहानी' में यह विचार उस दारीर में अवस्थित बुद्धि से उपजता है, जिसे प्रस्तुत किया जाता है ।... तब विचारो को हाड़-मांस प्रदान किया जाता था, अब हाड-मांस के इन्सान के विचारो को प्रस्तुत किया जाता है ।”

—‘कमलेश्वर’

आज 'विसमतिबोध' और 'सिद्धान्तवाद' के आग्रह से पूर्ण कहानियाँ निर्मित हो रही हैं । ये वर्तमान की विकृति का चित्रण करती हैं । समाज, परिवार और मुक्तजीवन की सम्बेदना से दूर 'नईकहानी' का यह प्रचलन स्वस्थपरम्परा नहीं है । इस दोष के त्यागने से ही 'नईकहानी' समृद्ध हो सकेगी ।

निबन्ध और उसके प्रकार

'निबन्ध' गद्यसाहित्य की सर्वोत्कृष्ट विधा है । यदि गद्य कवियों की कसौटी है, तो निबन्ध गद्य की कसौटी है । 'निबन्ध' का शाब्दिक अर्थ बाँटना या रोकना अथवा सग्रह करना है । गद्य की अन्य विधाओं की भाँति निबन्ध भी पाश्चात्य-साहित्य की देन है ।

अंग्रेजी में निबन्ध का पर्याय 'एसे' (Essay) शब्द माना जाता है । यह 'ए' भाषा के 'एग्जीजियर' (निश्चय परीक्षण करना) शब्द से निर्मित फ्रेंच 'एसाई' शब्द का पर्याय है । इसका शाब्दिक अर्थ प्रयत्न, प्रयोग अथवा

सागर भरने की शक्ति (समाहारशक्ति) का संकेत मिलता है ।'

'अलेग्जेडरस्मिथ' का मत है कि "निबन्ध प्रगतिकाव्य से इस बात में सा रखता है कि प्रगति की भाँति यह भी किसी व्यक्तिगत अनुभूति, मानसिक परिस्थिति विशेष से, वह समरूप हो या गम्भीर या व्यम्यात्मक, सम्बन्धित रह है । निबन्ध मानसिक स्थिति को केन्द्रित करके ऐसे लिखा जाता है जैसे सित के कीड़े के चारों ओर कोकून घिर जाता है ।"

"The essay as a literary form resembles the lyric in as far as is moulded by some central mood, whimsical, serious or satirical. Give the mood and the essay from the first sentence to the last grows around. It as the cocoon around the silk—warm."

'हालवर्ड' और 'हिल' ने निबन्ध के स्वरूप का अच्छा विश्लेषण किया है यथा—

"साहित्यिक निबन्ध किसी विषय का कोई संक्षिप्त रूप ही नहीं होता, अपितु उसे हम लेखक के मस्तिष्क से उत्पन्न वस्तुविशेष के प्रति उद्भूत प्रतिक्रियात्मक चित्र की अभिव्यक्ति कह सकते हैं । इसकी सबसे प्रमुख विशेषता वैयक्तिकता अथवा अहंभाव का प्रकाशन है ।"

"The essay Proper or the literary essay is not merely a short analysis of a subject, nor a mere epitome, but rather a picture of wandering minds affected for the moment by the subject with which he is dealing. Its most distinctive feature is the egotistical element."

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के अनुसार "आधुनिक लक्षणों के अनुसार निबन्ध उमी को रहना चाहिए, जिसमें व्यक्तित्व अर्थात् व्यक्तिगत विशेषता हो । बात तो ठीक है, यदि ठीक तरह से समझी जाय । व्यक्तिगत विशेषता का यह मत सब नहीं कि उसके प्रदर्शन के लिए विचारों की शृंखला उमी ही न जान, या जानबूझकर जगह-जगह में तोड़ दी जाय ।"

शतरं रामदत्त मिश्र के अनुसार—“जिमी विषय विशेष पर सविस्तार
पत्र लेख का नाम प्रबन्ध या निबन्ध है। प्रबन्ध में विवेचन समुक्ति,
रस और प्रभावपूर्ण हो, जिसमें लेखक के उद्देश्य की सिद्धि सहज हो
।। यथा विषयोपयुक्त हो—प्रभावोत्पादक, भावोद्गोपक, स्पष्ट और
।।”

शतरं राममुन्दराम के अनुसार—“निबन्ध उस लेख को कहना चाहिए,
जिमी विषय पर गहन और पांडित्यपूर्ण विवाद किया गया हो।
लेख की उपर्युक्त परिभाषाओं एवं व्याख्याओं के पश्चात् हम इसकी
दो परिभाषा इस प्रकार कर सकते हैं—“निबन्ध यद्य की वह लघु
है जिसमें भाषा के माध्य विचारों तथा भावों का मुख्यवस्थित चित्रण

। की विशेषतायें

लेख की परिभाषाओं के आलोचन करने से उनकी विशेषतायें इस प्रकार
मिलती हैं—निबन्ध में निबन्धकार आत्मीयता, अनात्मीयता, वैयक्तिकता
रिक्तिकता के माध्य जिमी एक विषय या उसके चिन्ही अथवा अपवा
र अपनी निजी भाषाशैली में भाव या विचार प्रकट करता है। स्व-
मर्यादा और आडम्बरहीनता के माध्य ही घनिष्टता और आत्मीयता
लेखक अपने वैयक्तिक आत्मनिष्ठ दृष्टिकोण को भी व्यक्त करता है।
य की स्वच्छन्दता का उच्छृङ्खलता नहीं है, उतारी अनियमितता में
नियम और अस्पष्टता में भी एक व्यवस्था होती है। विषय की
लेख की कोई सीमा नहीं होती। शून्य में लेकर अनन्त तक उगता
। है। यथा—

currently there is no subject from the stars to the deep
ta) not be dealt with in essay). (अर्थात् तारों से लेकर अदृश्य
ऐसा विषय नहीं है, जो निबन्ध का विषय न हो सके।

ते तत्त्व

मपटिन विचार परम्परा (२) निबन्धकार का व्यक्तित्व (६) मदीय

विभागों की उद्भासना (४) मार्गनिर्दिष्टता (५) सम्प्रीकृतता (६) भाषासिद्धि
इनको हम प्रचार समझ सकते हैं -

- (४) भाषाओं की दृष्टि में विद्वत् स्वरूप गणना है, किन्तु प्रवृत्तियों के साथ
में सम्प्रीकृतता में यह और समझ सकते हैं ।
- (५) निरन्तर में विद्वान् प्रवृत्तियों में न करने और भाषा का व्यवहार
प्रवृत्ति विज्ञान प्रमाण है ।
- (६) निरन्तर में विद्वान् प्रवृत्तियों के साथ विज्ञान एवं भाषा का विचार
विज्ञान प्रमाण प्रमाण है ।
- (७) आन्तरिक श्रुतियों का सामान्यतया विज्ञान भी निरन्तर में अनिवार्य है ।
- (८) निरन्तर में निरन्तरता के अन्तिम की उत्पत्ति होती है, उगता अन्तिम
दृष्टिकोण ही एकमुखता का आधार होता है ।
- (९) निरन्तर में निरन्तरता की शीघ्र प्रवृत्तियों, गेयता, सुन्दर एवं विज्ञान
मानवता प्रमाण प्रमाण है ।
- (१०) निरन्तर में विज्ञान की बुद्धि और हृदय का सामान्यतया अतिशय
प्रमाण प्रमाण है ।

मानवता निरन्तर के ३ तत्त्व माने जाते हैं—१ विषय २. भाव ३ शीघ्रता

विषय

निरन्तर का विषय कष्ट भी हो सकता है, चाहे वह स्थूल हो या सूक्ष्म;
विज्ञान केन्द्रों को उस विषय का शास्त्रीय ज्ञान होना नितांत आवश्यक है ।
इसके अनिवार्य केन्द्रों की बुद्धि उगरी व्याख्या करने में सक्षम होती चाहिए ।
जब तक केन्द्र उस विषय में रूचि न लेगा और स्वतः अपने विचारों में स्पष्ट
न होगा, तब तक निरन्तर सफल नहीं हो सकता ।

भाव

मानव अपने ज्ञान और अनुभव के आधार पर अनेक भावों एवं विचारों
का रचयन करता है, उन्हीं को वह अपनी कृतियों में अभिव्यक्त करता है ।
निरन्तर केन्द्रों के लिए ज्ञान, अनुभव, अध्ययन एवं मनन का उच्चस्तरीय कला-
कार होना आवश्यक है, तभी वह अपने भावों एवं विचारों से पाठकों को सुगम

लेना प्रारंभ हुआ है।

श्री—विष्णु का जो मुख का मे प्रकृत करने की पद्धति का
ही है। इसे 'सुखात्मक' ही कहते हैं। इस शैली के निबन्धों
पर अर्थशास्त्रियों में पूर्ण होनी है। उसी विष्णु व्याख्या अपेक्षित
तत्त्वार्थ—“सर्व ज्ञान का अन्तर्गत है।” (मिन्नामणि
में अर्थात् समस्त ज्ञान के निबन्ध इस शैली के उत्पत्ति
।

श्री—इसका मुख्य प्रयोग 'भावार्थ' निबन्धों में होता है। इसमें
का धारा की भी अनवरतगति से अग्रसर होते रहते हैं। यह
जब तक कि निबन्धों के लिए उपयुक्त होती है। इस प्रकार इस
निबन्ध में भी गहरा होनी है और बौद्धिकतत्त्वों की स्पष्टता

श्री—इस प्रकार मणि में छोटी-बड़ी तरह आती है, उसी प्रकार
भी लेख के विचारों का उत्तर-व्युत्तर दृष्टिगोचर होता है। यह
सारमक निबन्धों में अधिक उपयुक्त होती है।

श्री—इसमें लेख इतना भावुक हो जाता है कि वह उन्मत्त की
प या करने लगता है। ऐसे भावार्थ-निबन्धों में बौद्धिकत्व की

अतिशय कमी रहनी है। विचारों में भी समृद्धि नहीं रहती और भाषा अपने व्यवस्थित रूप को गंवा देती है। यह खोली उपन्यासों के लिए अधिक उपयुक्त मानी जाती है।

निबन्धों के प्रकार

निबन्धों की विषय सीमा अनन्त है। लेखक कभी किसी वस्तु पर, कभी किसी व्यक्ति पर, कभी किसी भाव पर और कभी किसी उपकरण पर निबन्ध लिखता है। इस प्रकार निबन्ध के लक्षण के आधार पर उसके भेद कल्पित होते हैं।

सामान्यतया आधार भेद से निबन्ध दो प्रकार के होते हैं—१. विषयप्रधान २. विषयीप्रधान।

विषय प्रधान निबन्ध

इसमें निबन्ध लेखक का व्यक्तित्व गौण होता है और वर्ण्यविषय की प्रधानता रहती है। अंग्रेजी में 'वेकन' के निबन्ध और हिन्दी में 'आचार्य रामचन्द्र शुक्ल' के निबन्ध इसी कोटि में आते हैं।

विषयी प्रधान निबन्ध

इन्हें 'आत्मप्रधान' या 'व्यक्तित्वप्रधान' निबन्ध भी कहते हैं। इनमें लेखक का व्यक्तित्व सर्वत्र मुखर रहता है, उसकी प्रधानता के कारण वर्ण्यविषय गौण हो जाता है। इस प्रकार के निबन्धों में सरसता, सरलता एवं कोमलता अधिक होती है। यही कारण है कि पाठक इनसे शीघ्र प्रभावित होता है। इनमें तर्कों वितर्कों की कमी होती है और मनोभावों की तरफें प्रमुख रहती हैं। यथा—वाल्मीकि भट्ट का 'चन्द्रोदय' निबन्ध।

अभिव्यक्ति के आधार पर निबन्धों के चार भेद किये जाते हैं—

- (क) वर्णनात्मक निबन्ध (Narrative Essay)
- (ख) विवरणात्मक निबन्ध (Descriptive Essay)
- (ग) विचारात्मक निबन्ध (Reflective Essay)
- (घ) भावात्मक निबन्ध (Emotional Essay)

लना पड़ता है। निबन्धकार इन निबन्धों में तटस्थ रहकर विचार करता और एक न्यायाधीश की भाँति साधक-वाधक प्रमाणों को देता हुआ अपना मंस्थापित करता है।

विचारात्मक निबन्धों के भेद

१ आलोचनात्मक २ गवेषणात्मक ३ विवेचनात्मक।

आलोचनात्मक निबन्धों में किसी कवि, लेखक या कृति अथवा सिद्धा की आलोचना की जाती है। ये दो प्रकार के होते हैं—१ सैद्धान्तिक निबन्ध व्यावहारिक निबन्ध।

जिन निबन्धों में लेखक किसी साहित्यिक सिद्धांत पर अपने विचार व्यक्त करता है और उस विषय पर प्रस्तुत किये गए अन्य आचार्यों के विचारों में खंडन-मंडन करता हुआ स्वमत निर्धारित करता है, वे निबन्ध 'सैद्धान्तिक निबन्ध' कहलाते हैं। यथा—'वक्रोक्ति और अभिव्यञ्जनावाद'—रामचन्द्र शुक्ल।

जिन निबन्धों में लेखक किसी कवि या लेखक पर या किसी कृति विशेष पर अपनी आलोचना प्रस्तुत करता है, उसे 'व्यावहारिक निबन्ध' की संज्ञा दी जाती है। यथा—रवीर, सूर तथा तुलसी पर लिखी गई शुक्ल जी की आलोचनाएँ।

गवेषणात्मक निबन्धों में तर्कों की प्रधानता होती है। लेकर एक अन्वेषण की भाँति एक-एक तथ्य की खोज में व्यस्त प्रतीत होता है। इन निबन्धों में गहनता के साथ ही साथ दृढ़ता का आ जाना स्वाभाविक होता है। मनो-वैज्ञानिक तथा दार्शनिक विषय के निबन्ध 'गवेषणात्मक' कोटि में ही आते हैं।

विवेचनात्मक निबन्धों में भी तार्किकता की प्रधानता होती है और बर्णन-विषय के गुण-दोषों के साथ ही उनका साक्षोपाक्ष विवेचन प्रस्तुत किया जाता है। इसमें भाषा का परिष्कृत रूप तो होता है, किन्तु वाक्यों का आशय स्पष्ट रखा जाता है और विषय को सरल बनाने के लिए बीच-बीच में अपठक-पठक का भी पट्ट दे दिया जाता है। सामाजिक, ऐतिहासिक, धार्मिक, सांस्कृतिक

राजनीतिक निबन्ध इसी वर्ग के अन्तर्गत आते हैं।

१. अविद्याशैली २. आलम्बारिक्शैली ३. प्रदर्शन शैली ४. प्रवाहशैली
५. सम्पादशैली ।

विज्ञानात्मक निबन्ध

१. विचारार्थक २. भावार्थक ३. उभयार्थक ।

निष्पत्ति शैली की दृष्टि से

१. वर्णनात्मक शैली २. व्यव्यात्मक शैली ३. चित्रात्मक शैली ४. मापन
५. आलम्बारिक् शैली ६. मुहावरा शैली ७. उद्धरणशैली ८. काव्यात्मक
९. गन्दकीदाशैली १०. खण्डन शैली ११. मदन शैली ।

हमारे विचार में निबन्ध के पूर्वोक्त चार प्रकार ही अधिक उचित हैं अधिक भेद-प्रभेद पाठक को उलझा देते हैं। लेखक बहुसंख्यक हैं, अतः उन शैलियाँ बहुसंख्यक हैं।

उत्तम शैली के निबन्ध की विशेषतायें

१ प्रसादगुण २ क्रम, संगति, सगठन और अन्विति में एकता ३. आकाश योग्यता तथा सन्निधि का प्रविधान ४ पुनरावृत्ति का अभाव ५. अलंकारों में भार से मुक्ति ६ लाघव की प्रवृत्ति ७ प्रभावोत्पादकता ८. लक्षणा-व्यङ्ग्य का उचित प्रयोग ९. हृदयपक्ष तथा बुद्धिपक्ष में सामञ्जस्य १०. परिपूर्णता ११ कुशलअभिव्यक्ति।

इस प्रकार निबन्ध में गद्य की समस्त विधाओं की मुख्य विशेषतायें केन्द्रित प्रतीत होती हैं। तभी तो आचार्य शुक्ल ने लिखा है—“शब्दों की पूर्ण शक्ति का विकास निबन्धों में सबसे अधिक सम्भव है, यह कविता, नाटक उपन्यास आदि से सम्भव नहीं।”

हिन्दी के सुधी समीक्षक आचार्य गुलाबराय ने निबन्ध की जो परिभाषा दी है, उसमें स्पष्टरूप से निबन्ध की प्रमुख विशेषतायें दृष्टिगोचर होती हैं—

“निबन्ध उस गद्यरचना को कहते हैं, जिसमें एक सीमित आकार के भीतर किसी विषय का वर्णन या प्रतिपादन, एक विशेष निजीपन, स्वच्छन्दता, सीपठ और सजीवता तथा आवश्यक संगति और सम्बद्धता के साथ किया गया हो।

—काव्य के रूप, पृ० २३६

हिन्दी में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल के निबन्ध (चिन्तामणि भाग १ तथा २) विशेष प्रसिद्ध हैं। वैसे इधर नन्ददुलारे वाजपेयी, डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी एवं डा० नगेन्द्र ने इस विधा को आगे बढ़ाने का प्रयास किया है। युग की बढ़ती हुई प्रवृत्तियों के साथ निबन्ध के भी नूतन क्षेत्रों की खोज हुई है। यात्री सम्बन्धी निबन्ध एवं आगेट सम्बन्धी निबन्धों के अनिरिक्त वैज्ञानिक निबन्धों का भी द्वार खुल गया है। ‘चन्द्रबिजय’ के पश्चात् हिन्दी साहित्य के निबन्धों में भी एक नया मोड़ आ गया है। इस प्रकार हिन्दी निबन्ध की गति

किन्तु भावात्मकता की प्रधानता के कारण बुद्धितत्त्व को गौण स्थान देता इसमें 'कल्पना' के साथ ही अन्योक्ति, समासोक्ति, रूपक एवं मानवीकरण अलंकार भी अपने स्वाभाविकरूप में दृष्टिगोचर होते हैं। 'कथावस्तु' का माध्यम की होती है, परिपादक के रूप में देशकाल का चित्रण रहता भावात्मकशैली को—धाराशैली, तरंगशैली और विशेषशैली, प्रयोग सम्भव रहता है।

गद्यकाव्य के तत्त्व

१. भावतत्त्व २ कल्पनातत्त्व ३. बुद्धितत्त्व ४. शैलीतत्त्व ।

इनमें बुद्धितत्त्व गौण रहता है और भावतत्त्व के साथ प्रधानता रहती है। शैलीतत्त्व में छन्द, लय, संगीतात्मकता रहता है, उसमें लक्षणा और व्यंजना की प्रधानता रहती है। एवं शैलीतत्त्व के साथ सूक्ष्मता एवं प्रभावकारिता की होती है।

परिभाषा

“गद्यकाव्य गद्य की वह साहित्यिक विधा है, जिसमें विषय की भावात्मक-अतिरेक परम्परा में आकर के माध्यम में अपने विचारों की कलात्मक - निष्पत्ति

यद्यपि हिन्दी में 'द्विवेदीयुग' में ही किन्तु चम्पू- 'गीताञ्जलि' के प्रभाव में प्रारम्भ मानना सम्यक् है। विद्योमीश्वर का 'अनुराग' इनके प्रतिष्ठित चम्पू-रचनात्मक, नेत्रनारायण, 'वर्मा', 'रत्नवीर', 'सान्निप्रसाद' 'वर्मा' एवं 'गद्यकाव्य-लेखक' माने जाते हैं।

रेखाचित्र

साहित्य हिन्दी-साहित्य की नूतन गद्य

किन्तु भावात्मकता की प्रधानता के कारण बुद्धितत्त्व को गौण स्थान देता है। इसमें 'कल्पना' के साथ ही अन्योक्ति, समासोक्ति, रूपक एवं मानवीकरण आदि अलंकार भी अपने स्वाभाविकरूप में दृष्टिगोचर होते हैं। 'कथावस्तु' तो नाम मात्र की होती है, परिपाश्वर्य के रूप में देशकाल का चित्रण रहता है। इसमें भावात्मकशैली की—धाराशैली, तरंगशैली और विशेषशैली, इन तीनों का प्रयोग सम्भव रहता है।

गद्यकाव्य के तत्त्व

१. भावतत्त्व २. कल्पनातत्त्व ३. बुद्धितत्त्व ४. शैलीतत्त्व ।

इनमें बुद्धितत्त्व गौण रहता है और भावतत्त्व के साथ कल्पनातत्त्व की प्रधानता रहती है। शैलीतत्त्व में छन्द, लय, संगीतात्मकता आदि का अभाव रहता है, उसमें लक्षणा और व्यञ्जना की प्रधानता रहती है। प्रतीकात्मकता एवं सकेतात्मकता के साथ सूक्ष्मता एवं प्रभावकारिता की स्थिति अनिवार्य होती है।

परिभाषा

“गद्यकाव्य गद्य की वह साहित्यिक विधा है, जिसमें कलाकार किसी विषय की भावात्मक-अतिरेक परम्परा में आकर कल्पना, सकेतो एवं प्रतीकों के माध्यम से अपने विचारों की कलात्मक अभिव्यक्ति करता है।”

—स्वरवि

यद्यपि हिन्दी में 'द्विवेदीयुग' से ही गद्यकाव्य का प्रणयन होने लगा था, किन्तु वस्तुतः 'गीताञ्जलि' के प्रभाव से रायकृष्णदास के 'छायापथ' से इसका प्रारम्भ मानना संगत है। वियोगीहरि का 'अन्तर्नाद' एक श्रेष्ठ 'गद्यकाव्य' है। इनके अतिरिक्त चतुरसेनशास्त्री, तेजनारायण, डा० रघुवीर सिंह, रावी, अजय, रामकुमार वर्मा, रजनीश, शान्तिप्रसाद वर्मा एवं राजनारायण मेहरोत्रा हिन्दी के उत्तम 'गद्यकाव्य-लेखक' माने जाते हैं।

रेखाचित्र

रेखाचित्र हिन्दी-साहित्य की नूतन गद्यविधाओं में विशेष उल्लेखनीय है।

क्या विस्तार के लिए यहाँ स्थान नहीं होता और न किसी प्रकार की जिम्मेदारता ही उपयुक्त समझी जाती है ।

‘रेखाचित्र’ में एकात्मकता होती है । उसमें विविधता के लिए स्थान नहीं होता; अर्थात् लेखक का अपने वर्ण्य विषय में चिपटा रहना आवश्यक आता है, उसको छोटे समय के लिए भी वही बहक जाने का अवकाश नहीं रहता । उसकी लाइन टेढ़ी-मेढ़ी और स्थूल न होकर, सीधी और सूक्ष्म होती है । डा० नगेन्द्र का मत है—“रेखाचित्र में दो ‘डायमेन्शन’ होती हैं, एक लेखक और उसके एकात्मक विषय के बीच की संयोजक रेखा, और दूसरी, इस सम्बन्ध रूप और पाठक के बीच की संयोजक रेखा । रेखाचित्र का विषय निश्चय ही एकात्मक होता है, उसमें एक व्यक्ति या एक वस्तु ही उद्दिष्ट रहती है ।”

इसी प्रकार ‘रेखाचित्र’ की शैलीगत विशेषताओं में तीन बातें आवश्यक होती हैं :—१. मार्मिकता २. तीव्रता ३. लाघव की प्रवृत्ति इनमें मार्मिकता और तीव्रता (पैनापन) का सम्बन्ध केवल शब्दों से नहीं होता, किन्तु ‘लाघव की प्रवृत्ति’ का सम्बन्ध ‘शब्दगत’ ही अधिक होता है । इस हेतु लेखक “है, था” आदि सहायक क्रियाओं का भी परित्याग कर देते हैं ।

विषय

यद्यपि ‘रेखाचित्र’ के तीन विषय हो सकते हैं :—१. व्यक्ति २. वस्तु ३. घटना, किन्तु अधिकांश रेखाचित्र व्यक्तिनिष्ठ ही होते हैं । उनमें व्यक्ति के मुद्राओं एवं चेष्टाओं के रूपवर्णन के साथ ही उसकी चारित्रिक विशेषताओं का भी चित्र खींचा जाता है ।

रेखाचित्र की विशेषतायें

उच्चस्तरीय रेखाचित्र में निम्नलिखित विशेषतायें होती हैं :—

१. व्यापक शैली २. लोकोक्तियों एवं मुहावरों का प्रयोग ३. सरल एवं संक्षिप्त भाषा ४. स्थूल एवं सूक्ष्म चित्रण (बाह्य एवं आन्तरिक चित्रण) ५. स्वानुभूति की सत्यता ६. विषय ग्रहण ७. सम्बेदनात्मक पृष्ठ ८. जीवन के गम्भीर विवृत्ति ९. काव्यात्मकता १०. ज्ञानवैविध्य ११. मनोवैज्ञानिक विश्लेषण १२. तीव्र प्रभावकारिता ।

महर्षिों वर्णों के रेखाचित्रों में उपर्युक्त समस्त विशेषताओं न्यूनाधिक रूप में पायी है। इस दृष्टि में उनका 'भक्तिन' शीर्षक रेखाचित्र अत्यन्त उत्कृष्ट माना होगा है। रेखाचित्र की विशेषताओं को दृष्टिपथ में रखते हुए उसके निम्नलिखित सत्त्व कल्पित किये जा सकते हैं —

रेखाचित्र के सत्त्व

१ विषयवस्तु की गतीवता २ शब्द चित्रात्मकता ३ स्थूल तथा सूक्ष्म चित्र ४ मात्र अभिव्यंजना ५ वैदिक प्रभाव ६ काव्यात्मकता ७ सशक्तता ८ शक्ति ।

इन सत्त्वों के ही अन्तर्गत तीन सत्त्व ऐसे हैं, जो किसी भी रेखाचित्र के लिए अनिवार्य होने हैं — १ अनुभूति की सम्बेदनशीलता २ सशक्त शब्द चयन ३ विषयवस्तु की शक्ति

रेखाचित्र के प्रकार

१ वर्णन प्रधान रेखाचित्र २ संस्मरणात्मक रेखाचित्र ३ सम्बेदनात्मक रेखाचित्र ४ व्याख्यात्मक रेखाचित्र ५ रूपात्मक रेखाचित्र ६ मनोवैज्ञानिक रेखाचित्र ।

इनमें प्रथम में वर्णन की प्रधानता होगी है। द्वितीय में पूर्वस्मृति के आधार पर लेखक किसी व्यक्ति, वस्तु या घटना का चित्रण करता है। तृतीय में वर्णन के प्रति लेखक की सम्बेदना प्रकट रहती है। चतुर्थ में किसी पात्र विशेष का कार्य अथवा स्वभाव पर ध्यान दिया जाता है। पंचम में रूपक के माध्यम से वर्णन को स्पष्ट किया जाता है और षष्ठ में किसी पात्र विशेष की मनो-विशेषों का मनोवैज्ञानिक पद्धति से प्रकाशन किया जाता है।

रेखाचित्र तथा संस्मरणादि में अन्तर

रेखाचित्र 'संस्मरण' में भिन्न होता है। संस्मरण में तो किसी व्यक्ति के जीवन की याद को लेखक अनुभूति का सबल बनाकर उसे आत्मवचन के रूप में व्यक्त करता है, परन्तु रेखाचित्र में लेखक उसका चरित्रचित्रण भी करता है। इनमें अनिवार्य संस्मरण में दोगावों का चित्रण अधिक होता है, रेखाचित्र

में नग। संस्मरण में केवल व्यक्ति उल्लेखित नहीं है। रेखाचित्र में उतन नहीं। संस्मरण के लिए चित्रात्मक होने की आवश्यकता नहीं, किन्तु रेखाचित्र। इसी प्रकार 'रेखाचित्र' तथा 'रिपोर्ताज' इन दोनों में एक-दूसरे साम्य।

पर भी अलग है। मध्यदेशात्मक अनुभूति का चित्रण तथा घटना की विवरीयता दोनों में समानता है, किन्तु 'रिपोर्ताज' में घटना स्वयं दृश्य की गयी होती है, जबकि रेखाचित्र में व्यक्ति एवं चरित्र की प्रधानता होती। रिपोर्ताज में वातावरण और परिस्थिति का चित्रण अनिवार्य होता है, रेखाचित्र में निश्चित विषय के अन्तर्गत ही वातावरण तथा परिस्थिति के रूप में आ जाती है, अर्थात् गौण रहती है।

इसी प्रकार रेखाचित्र 'कहानी' में भी भिन्न है। कहानी 'कल्पना' पर आधारित हो सकती है, पर रेखाचित्र तो अनुभूति प्रधान ही होता है। रेखाचित्र की प्रकृति स्थिर है और कहानी की 'गतिशील'। रेखाचित्र अधिक वैयक्तिक कहता है, कहानी सामाजिक।

हिन्दी में रेखाचित्र का प्रारम्भ पद्मसिंह शर्मा के 'पद्मपराग' (१९२९) माना जाता है, किन्तु वस्तुतः श्रीराम शर्मा (१९३७) की रचना 'बोल प्रतिमा' से इसका वास्तविक रूप प्रकट हुआ है। इस क्षेत्र में महादेवी वर्मा 'अतीत के चलचित्र' (१९४१) स्मृति की रेखाओं (१९४७) तथा 'पद्म के सा' (१९५६) सग्रह विशेष महत्वपूर्ण माने जाते हैं। इनके अतिरिक्त रामवृक्ष -सी० गुप्त, बनारसी दास पतुवेंदी, डा० विनय मोहन शर्मा, वगैरह सत्यार्थी एवं प्रेमनारायण टंडन के नाम उल्लेखनीय हैं।

संस्मरण

हिन्दी-मूल के क्षेत्र में 'संस्मरण' भी एक नूतनविधा माना जाता है। प्रचलित पाठ्य-साहित्य के प्रभाव से ही हिन्दी क्षेत्र में इस विधा का विकास हुआ। इस विधा में व्यक्ति का जीवन-विवरण ही है। यह बात दूसरी है कि कुछ बावों में संस्मरण

मरण का स्वभाव

मरण में निराकार प्रकाशकारी होता है । वह त्रिव दृश्यो तथा घटनाओं की भाँति ही दिनों, प्रभावित होता है । वास्तव में उन्हें अपनी स्मृति में वह वास्तविक रूप में लिखा है । इस प्रकार के रूपों की स्मृतियों में ही हीनता एवं गन्तव्य का स्वरूप आती है । मस्मरण में कुछ कल्पना कम रहता है, इससे मिथ्या में उगम गौन्दय की वृद्धि होती है । मस्मरण में केवल अधिष्ठान आत्मनिष्ठ रहता है । इसमें वह जिस देश विदेश करता है, वह भी गन्तव्य होता है ।

। एवं रेखाचित्रादि का अन्तर

रूप 'रेखाचित्र' में साम्य रहता हुआ भी भिन्न होता है । इसमें कल्पना कम और प्रतिबिम्बितता की मात्रा अधिक होती है । रेखाचित्र में 'चित्रा' की मात्रा न्यून रहती है । मस्मरण में रेखाचित्र की अपेक्षा

‘देवराज’ का विग्रह अतिरिक्त होता है। मम्मरुण में देवरा ‘आत्मरथा’ के रूप में विग्रह होता है, देवाभिग में वह इतना आत्मनिष्ठ नहीं होता। मम्मरुण के लिए ‘विग्रहामरुणो-’ अनिवार्य नहीं, किन्तु ‘देवाभिग’ के लिए तो ‘विग्रहामरुणो-’ अनिवार्य है। जब मम्मरुण में देवरा प्रधान होता है, तब उसे *Revaniscence* (रेमिनिसेंस) कहते हैं और जब कोई अन्य शक्ति प्रधान होता है, तब उसे *Mainence* (वा. मन्तायन) कहते हैं। ‘मन्तायन’ में दहिहामरुण अनिवार्य होता है, पर रेमिनिसेंस में अनिवार्य नहीं होता।

‘मम्मरुण प्रायः आत्मरथा के अतिरिक्त नहीं होता है। ‘आत्मरथा’ में देवरा का दृष्टिकोण अपनी ‘जीवन गायिका’ के वर्णन की ओर अधिक मुका रहता है, जबकि ‘मम्मरुण’ में उसका दृष्टिकोण मनुष्य स्मृतियों के विग्रह की ओर मुका प्रतीत होता है। ‘आत्मरथा’ में देवरा के जीवन की प्रधानता अनिवार्य होती है, पर ‘मम्मरुण’ में देवरा के जीवन की उसकी प्रधानता नहीं रहती। इसी प्रकार ‘वाग्वा-साहित्य’ भी ‘मम्मरुण’ में साम्य रखता है। अन्तर यह है कि ‘वाग्वा-साहित्य’ में देवरा का दृष्टिकोण अधिक भावार्थक न होकर ‘वर्ण-नारमक’ होता है, जबकि ‘मम्मरुण’ में ‘वर्णनारमरुण’ गीत होती है और भावार्थकता मुख्य होती है।

हिन्दी में ‘मम्मरुण-देवरा’ का कार्य तो द्विवेदी-युग में ही प्रारम्भ हो गया था, किन्तु उस समय इसमें प्रौढ़ता नहीं आई थी। श्रीनारायण धनुर्वेदी, पद्म-मिह शर्मा, बनारसी दास धनुर्वेदी, देवेन्द्र तत्पार्थी, मटादेवी वर्मा, शान्ति प्रिय द्विवेदी आदि लेखकों के मम्मरुण उत्तमकोटि के माने जाते हैं।

जीवनी

भारतवर्ष में ‘जीवनी-साहित्य’ प्राचीनकाल से ही प्रचलित रहा है। हिन्दी में ‘वार्ता-साहित्य’ ‘बीरासी-वैष्णवों की वार्ता, दो सौ वैष्णवों की वार्ता, गुस्ताई रित आदि’ एक प्रकार का जीवनी-साहित्य ही हैं, परन्तु आज जिस रूप में यह साहित्य प्रचलित है, वह पश्चात्य-साहित्य की देन है। अंग्रेजी में जिसे ‘*Life*’ (बाइयाफी) कहते हैं, हिन्दी में उसी को ‘जीवनी’ कहते हैं। यह आधुनिक हिन्दी-गद्य की नूतनविधा है।

परिभाषा

सम्मानविद्वानों ने 'जीवनी' या (बाइयाफी) की अनेक परिभाषाओं की हैं। डा० ज्ञानमन के अनुसार "जीवनी का मध्य जीवन की उन घटनाओं और क्रिया-कलापों का रजक वर्णन करना होता है, जो व्यक्ति-विशेष की बढी से बढी सत्यता में लेकर छोटी से छोटी घरेलू आन्त तक में सम्बन्धित होती है।"

'जिन्ने' के अनुसार "जीवनी किसी व्यक्ति विशेष की जीवन-घटनाओं का विवरण है। अपने आदर्शरूप में वह प्रयत्न पूर्वक लिखा गया इतिहास है, जिसमें व्यक्ति विशेष के सम्पूर्ण जीवन या उसके किसी अंग में सम्बन्धित बातों का विवरण मिलता है। ये आवश्यकताओं से उभरे हुए साहित्यिक विद्या का रूप प्राप्त करती हैं।"

गुरुदेव परिभाषाओं में 'जीवनी' का पूर्णरूप तो स्पष्ट नहीं हो पाता, किन्तु उनकी एक स्पष्टता का मान अग्रसर हो जाता है। वस्तुतः "जीवनी, एक साहित्यिक विद्या है, जिसमें भावुक कलाकार किसी व्यक्ति के सम्पूर्ण-जीवन में जीवन के किसी भाग का वर्णन परम सुपरिचित ढंग में इस प्रकार व्यक्त करता है कि उस व्यक्ति की मज्जी जीवन-गाथा के माथ-माथ बलाकार का स्वर भी सुनारित हो उठता है।"

जीवनी का स्वरूप

लेकिन किसी व्यक्ति विशेष के जीवन को जिन रूप में देखना और अनुभव करना है, उसी को वह साहित्यिक रूप में व्यक्त कर देना है। इसमें व्यक्ति के जीवन का इतिहास ही कलात्मक ढंग में प्रस्तुत किया जाता है। जीवन के दो पक्ष होते हैं—१. आन्तरिक पक्ष २. बाह्यपक्ष। आन्तरिक पक्ष का सम्बन्ध भाव, चेतना एवं चरित्रादि से होता है और बाह्य पक्ष का सम्बन्ध उसके रूप, शक्ति एवं बाह्य क्रियाकलापों से होता है। इसी प्रकार 'जीवनी' में भी व्यक्ति के आन्तरिक एवं बाह्य व्यक्तित्व का समर्थ विवरण किया जाता है। अतः लेखन में लेखक जितना ही तटस्थ एवं निष्पक्ष रहेगा, वह उतना ही सत्य होगा। इसके अतिरिक्त उक्त व्यक्ति के विषय में लेखक की पूर्ण जानकारी भी अपेक्षित होती है। इसमें लेखक वर्णनार्थ के जीवन की छोटी से छोटी

बातों का भी उल्लेख करता है। वह घर में कैसा है और बाहर सामाजिक जीवन में कैसा है, इसका उल्लेख करने से ही व्यक्ति का सम्पूर्ण व्यक्तित्व उभर कर सामने आता है। जीवनी-लेखक का यह कर्तव्य होना है कि वह वर्णपात्र के जीवन का क्रमिक अन्वेषण प्रस्तुत करे, उसके वर्णन सत्य पर आधारित एवं प्रामाणिक हों। जीवनी लेखन में लेखक को 'सहृदयता' की भी आवश्यकता पड़ती है। इसके अभाव में 'जीवनी' न होकर 'इतिहास' हो जायगी।

जीवनी के तत्त्व

१ ऐतिहासिक आधार २ क्रमबद्धता ३ रोचकता ४ कोमलता ५. मसूणता ६ अभिव्यक्ति कीशल ७ स्थूल एवं सूक्ष्म चित्रण।

विशेष :- उपर्युक्त तत्त्व अभी सर्वमान्य नहीं हैं, किन्तु किसी भी उच्च स्तरीय 'जीवनी' में प्राप्त हो सकते हैं।

जीवनी लेखन के स्रोत

प्रो० कैलस ने जीवनी लेखक के लिए निम्नलिखित पंचस्रोत बतलाये हैं :-

१ उम विषय पर या उससे सम्बद्ध लिखित पुस्तकें। १. मूल सामग्री-पत्र, डायरी आदि ३ समकालीनों के संस्मरण ४ जीवित व्यक्तियों से उपलब्ध सामग्री ५ चरितनायक के निवास स्थूलों का भ्रमण एवं पर्यवेक्षण।

वस्तुतः उपर्युक्त स्रोतों के आधार पर लिखी गई जीवनी प्रामाणिक होती है। यदि लेखक इनमें से किसी एक की भी उपेक्षा करता है, तो हो सक्ता है कि कोई तथ्य विशेष छूट जाय अथवा सत्य से कुछ दूर भटक जाय।

जीवनी के प्रकार

जब कलाकार स्वयं अपनी जीवनी लिखता है, तब उसे 'आत्मकथा' (आटो-बाईग्राफी) कहते हैं और जब किसी अन्य की जीवनी लिखता है, तब उसे 'जीवनी' कहते हैं। इस प्रकार जीवनी के उक्त दो भेद होते हैं। 'आत्मकथा' के लिखने में जहाँ लेखक को यह सुविधा होती है कि उसे तथ्यों की जानकारी के लिए किसी स्रोत की खोज में 'भटकना नहीं होता, वहाँ उसके समग्र 'ईमान-दारी' का प्रश्न एक जटिल-ममस्या उत्पन्न कर देता है। उसे अपनी कमजो-

१. कार्यरत जीवनी २. लोकप्रिय जीवनी ३. विद्वानागुण जीवनी ४. मनो-
मय जीवनी ५. बाल्यमय जीवनी ६. व्यासमय जीवनी ।

इसमें लेखक या तो अपनी जीवनी लिखता है, जिसे आत्मकथा कहते हैं
या अपने किसी प्रिय पारिवारिक या मत्स्यजीव का जीवन प्रस्तुत करता है,
“जीवनी” कहते हैं । इसमें लेखक की मत्स्यजीव का विरोध मूल्य होता है ।
२. वे किसी ऐसे पात्र की जीवनी लिखी जाती है, जो लोक में अपने चरित्र
कारणों द्वारा प्रसिद्ध हो । तृतीय में किसी विद्वान की जीवनी लिखी
है जो किसी विद्या विरोध के लिए विख्यात रहा हो । चतुर्थ में लेखक
कर्मपथ के वास्तविकता की अपेक्षा उसके आन्तरिक चित्रण (स्वभाव,
मनोरंजन, प्रकृति आदि) पर अधिक ध्यान देता है । पञ्चम में लेखक
जान बलात्मकता की ओर अधिक रहता है । इसमें वह वास्तविकता से
रि हटता हुआ प्रतीत होता है । षष्ठ में लेखक अपने कर्मपथ के रूप,
१. चरित्र आदि का वर्णन व्यापारमय शैली द्वारा करता है । इसमें प्रभाव-
ण अधिक होती है और लेखक को अपनी मूल अभिव्यक्ति में विशेष
ण मिलती है ।

३. सभी प्रकार की जीवनियों का लक्ष्य ‘मानव जीवन’ को उपदेश प्रदान
होता है, अतः ‘दिप्ले’ ने सभी को ‘उपदेशात्मक जीवनी’ के रूप में
प्रदान की है । कुछ लोग जीवनी के तत्त्व इस प्रकार मानते हैं —

कथावस्तु २. चरित्र चित्रण ३. देशकाल ४. उद्देश्य ५. शैली । विचार
र हमारे द्वारा प्रदर्शित मातृ तत्वों के अन्तर्गत ही ये पञ्चतत्त्व आ जाते

हैं। ऐतिहासिक आधार और क्रमबद्धता में क्यावस्तु आजाती है, 'स्थूल तथा मूढम चित्रण' के अन्तर्गत 'चरित्र चित्रण' आ जाता है और 'देशकाल' भी स्थूल चित्रण में स्थान पा जाता है। रोचकता, कोमलता और मसृणता का सम्बन्ध उद्देश्य से ही है। इसी प्रकार 'अभिव्यक्ति कोशल' के अन्तर्गत 'शैलीतत्त्व' का भी समावेश हो जाता है।

इस प्रकार हिन्दी-साहित्य में जीवनी-माहिम्न एवं आत्मकथा-साहित्य विकास के पथ पर है। महात्मा गान्धी, पं० जवाहरलाल नेहरू, डा० राजेन्द्र प्रसाद, डा० राधाकृष्णन, लोरुमान्य तिलक एवं लाला लाजपतराय आदि महापुरुषों पर लिखी गई जीवनगाथायें हिन्दी-साहित्य में अमर हैं।

रिपोर्टाज (सूचनिका)

हिन्दी गद्य-साहित्य के क्षेत्र में 'रिपोर्टाज' एक नूतन गद्यविधा मानी जाती है। 'रिपोर्टाज' शब्द 'फ्रेंच' भाषा का है और अंग्रेजी के 'रिपोर्ट' शब्द से साम्य रखता है। इसे हिन्दी में 'सूचनिका' अथवा 'वृत्त-निर्देश' कहते हैं। इसमें किसी 'घटना' की रिपोर्ट को साहित्यिक रूप प्रदान किया जाता है। लेखक उस 'घटना' स्थल पर स्वयं उपस्थित रहता है, अतः इसमें तथ्य की प्रधानता रहती है और कल्पना के लिए बहुत कम स्थान रहता है। इसका लेखक अधिकाधिक जनसम्पर्क में रहता है, अतः उसे किसी घटना की वास्तविकता का पूर्ण ज्ञान रहता है।

परिभाषा

"रिपोर्टाज' गद्य की वह विधा है, जिसमें किसी घटना का वर्णन इस कलात्मक ढंग से किया जाता है कि पाठक उसके सत्य से सहज ही प्रभावित हो सके।"

तत्त्व

१ घटना प्रधान कथावस्तु २ तथ्याङ्कन ३ भावात्मकता ४. विशात्मकता ५ देशकाल तथा वातावरण ६ उद्देश्य।

विश्लेषण

'रिपोर्टाज' का लेखक एक ही साथ 'पत्रकार' एवं 'साहित्यकार' होता है।

यहाँ वह किसी घटना के मूल तथ्यों का आवन्तन करता है, वहाँ उसे और और प्रभावपूर्ण बनाने के लिये उसे साहित्यिक रूप प्रदान करता है, जिसमें सञ्चना और सञ्चयन का भी मिश्रण हो जाता है। रिपोर्ताज की सफलता इस बात पर निर्भर होती है कि उसमें सम्मुख को किस प्रकार अभिव्यक्त किया गया है। इस अभिव्यक्ति के लिए लेखक को विद्यात्मक जैसी का प्रभावपूर्ण आशय लेना पड़ता है।

इसके लेखक को 'वर्णनघटना' का यथाथ परिचय प्राप्त करना होता है और उस घटना में सम्बद्ध पात्रों का प्रभावपूर्ण चित्रण करने के लिए उसे मनो-वैज्ञानिक दृष्टि भी देना पड़ती है। 'रिपोर्ट' और 'रिपोर्ताज' में मूल अन्तर यही है कि 'रिपोर्ट' में किसी घटना का ऐसा यथाथ चित्रण होता है, जिसमें साहित्यिक तत्व नहीं होता, किन्तु रिपोर्ताज में घटना की यथाथता के साथ ही साहित्यिक तत्व भी रहता है। नाट्यमं यह कि 'रिपोर्ट' के कलात्मकरूप का नाम 'रिपोर्ताज' है। इसमें लेखक की सम्बेदनानुभूति भी सम्मिलित रहती है।

रिपोर्ताज और कहानी

यद्यपि दोनों में घटनाओं के चित्रण के कारण साम्य प्रतीत होता है, पर रिपोर्ताज, कहानी में कई बातों में भिन्न होता है। कहानी में घटना या अथवा तत्त्व एक ही लक्ष्य की ओर तीव्रता से बढ़ते हैं, किन्तु रिपोर्ताज में अनेक घटनाओं एवं उद्देश्यों का समन्वय रहता है। कहानी काल्पनिक हो सकती है, पर रिपोर्ताज नहीं।

निष्कर्ष यह कि रिपोर्ताज की रचना में लेखक को घटना का पूर्ण विवरण जान होना चाहिए और उस घटना में सम्बद्ध पात्रों का प्रभावपूर्ण तथा परिपूर्ण चित्रण करना चाहिए। लेखक को घटना का विवरण प्रस्तुत करने में शैक्षणिक विद्वेषण प्रस्तुत करना चाहिए, जिससे पाठक हो सके।

हिन्दी में इस विद्या का श्रीगणेश 'बंगाल के बंगाल' हुआ है। पी० सी० गुप्त, डा० रामेश्वराधर, डा० प्रभाकर माधव एवं निवदानमिह चौधरी प्रभृति लेखक इस विद्या के मुख्य

इण्टरव्यू (साक्षात्कार)

यह हिन्दी गद्य की अभिनव विधा है। इसके लेखन के लिए लेखक किसी व्यक्ति विशेष से स्वयं जाकर मिलता है और उससे अनेक प्रश्न करता है। इस प्रकार वह उससे प्राप्त उत्तरों की सहायता से उस व्यक्ति के विचारों का आकलन और विश्लेषण करता है। इसमें "सम्वाद" की प्रधानता अनिवार्य होती है। इस नूतन युक्ति द्वारा किसी व्यक्ति के जीवन या चरित्र को स्पष्ट किया जाता है। इस विधा में तात्किकता स्पष्ट रहती है। लेखक को ऐसे प्रश्नों का चयन करना पड़ता है, जिनके उत्तर से इण्टरव्यू देने वाले व्यक्ति का चरित्र स्वतः उभरकर सामने आ जाय।

स्वाभाविकता बनाये रखने के लिए 'इण्टरव्यू' के लेखक को बहुत सतर्क रहना होता है। उसे इण्टरव्यू देने वाले व्यक्ति से ऐसी भी बातें सुनने की मिला सकती हैं, जो प्रतिकूल, असंगत एवं भ्रामक हों। इस स्थिति में लेखक ने अपनी प्रतिक्रिया किस प्रकार व्यक्ति की, इसका भी उल्लेख करना होता है। इस विधा में लेखक स्वतः कम से कम बोलता है, वह प्रश्नों के माध्यम से इण्टरव्यू देने वाले को ही बात करने का अधिक अवसर देता है।

परिभाषा

'इण्टरव्यू' गद्य की वह नूतन विधा है, जिसमें लेखक किसी व्यक्ति विशेष के चरित्र, विचार या जीवन को समझने के लिए उससे स्वयं मिलकर अनेक सम्बद्ध प्रश्नों द्वारा उत्तर संकलित करता हुआ निष्कर्ष प्रस्तुत करता है। (स्वरचित) इण्टरव्यू के तत्त्व

- (१) सतर्कसम्वाद (२) क्रमबद्धता (३) सक्षिप्तता (४) मनोवैज्ञानिक पृष्ठ
- (५) विकता (६) परिष्कृत प्रश्नावली (७) सशक्त भाषाशैली।

व्यस्त युग में 'इण्टरव्यू' की बड़ी महत्ता है। उदाहरणार्थ यदि वि से मिलकर किसी विषय में उसका दृष्टिकोण जानना चाहते हैं, माध्यम से अल्पसमय में ही भूल जानकारी प्राप्त कर सकते हैं।

रूप 'हिन्दी-गद्य' के क्षेत्र में 'इण्टरम्यु' अभी रीजवावरथा में है, परन्तु
 ल विभाग की सम्भावनायें हैं। जिस प्रकार उपन्यास का स्थान 'लघुवधा'
 'गद्या' है, इसी प्रकार 'जीवनी-साहित्य' का स्थान 'इण्टरम्यु' भी है मरना
 'सिन्धु' अभी इसी टेक्निक के लिए विभाग अपेक्षित है।

पद्यकाव्य

काव्य के दृश्य और श्रव्य, दो दो भेद हैं। दृश्य के अन्तर्गत नाटक, एकाकी
 रीतिशायें आती हैं और 'ध्वज' के अन्तर्गत गद्य पद्य तथा मिश्र (चम्पू)
 रचने आती हैं। लिटरेचर पृष्ठों में 'गद्य' की प्रमुख विद्याओं के रचनासिद्धान्तों
 का विवेकन किया जा चुका है, अतः अब 'पद्यकाव्य' के प्रमुख भेदों का विवरण
 मृत है। 'पद्यकाव्य' में बन्ध की दृष्टि से तीन भेद माने जाते हैं—१ प्रबन्ध
 २. मुक्तककाव्य ३. मुक्तकबोधकाव्य। इनमें आचार एव उद्देश्य की
 दृष्टि से 'प्रबन्धकाव्य' का विवेक महत्व है। इसके तीन भेद किये जाते हैं—
 १ महाकाव्य २. मण्डकाव्य ३. एकार्थकाव्य। मुक्तक के भी दो या तीन
 भेद किये जाते हैं :— १ गीत २ छन्द ३ गीति। प्रस्तुत प्रकरण में महा-
 काव्य, मण्डकाव्य, एकार्थकाव्य तथा गीत या गीतिकाव्य पर विचार किया
 गया।

महाकाव्य

सामान्यतया महाकाव्य बृहदाकार की वह महती काव्य रचना है, जिसमें
 जन का व्यपन्न व्यापक विवेक उदात्त मानवीय अनुभूतियों के रूप में कला-

त्मक पद्धति से प्रस्तुत किया गया हो । संस्कृत-साहित्य में महाकाव्य की परिभाषा एवं स्वरूप पर अनेक विद्वानों ने विचार किया है । सर्वप्रथम आभामह (५वीं शताब्दी) 'काव्यालंकार' ग्रन्थ में 'महाकाव्य' के विषय लिखा है -

“महाकाव्य सर्गवद्ध होता है । वह महत्ता का प्रकाशक महान् होता है । इसमें अप्राम्य शब्दार्थ, अलंकार और सद्बस्तु होनी चाहिए । उसमें विविधता, दृढ़ता, प्रमाण, युद्ध, नायक का अभ्युदय-यं पञ्चसन्धियां होनी चाहिए । अधिक गूढ़ता न हो, उत्कर्ष युक्त हो, चतुर्वर्ग के प्रतिपादन होने पर भी मुख्य हो । लोकस्वभाव का वर्णन और सभी रसों का पृथक् चित्रण हो । नायक के कुल, बल, शास्त्रज्ञान आदि का उत्कर्ष बताकर और किसी के उत्कर्ष के लिए नायक का घट नहीं करना चाहिए ।” (१ । १९-१ । २२)

इनके अनन्तर आचार्य दण्डी (६वीं शताब्दी) ने कुछ विस्तार किया । उन्होंने महाकाव्य के प्रारम्भ, वर्ण्यवस्तु, व्यापार सर्ग और छन्द के सम्बन्ध अधिक ध्यान दिया है । दण्डी ने यहाँ एक महत्वपूर्ण बात यह कही है “महाकाव्य के इन अंगों में से यदि किसी की ग्यूनता भी हो, तो भी कथा-सम्पन्न का सौन्दर्य आकर्षक होने पर दोष नहीं माना जायगा ।” तात्पर्य यह कि महाकाव्य की रसात्मकता मुख्य है, अन्य लक्षणा गौण है ।

आगे चलकर आचार्य 'आनन्दवर्द्धन' ने 'महाकाव्य' की परिभाषा में कुछ सगठन तथा रस की महत्ता पर विशेष बल दिया । 'भोजरेव' ने 'दण्डी' के लक्षणों का अनुसरण किया । इनके अनन्तर आचार्य विश्वनाथ ने 'साहित्य-दर्पण' में महाकाव्य के विस्तृत रूप पर समन्वित प्रकाश डाला । यथा :—

सर्गबन्धो महाकाव्य तत्रैको नायकः सुरः ।

सद्बल क्षत्रियो वापि धीरोदात्तगुणान्वितः ॥ १ ॥

एकवशभा भूषा कुत्तजा बह्वोऽपि वा ।

शृ गारवीरतान्तानामेकोऽङ्गी रस इष्यते ॥ २ ॥

अगानि सर्वेऽपि रसाः सर्वा नाटकसन्धयः ।

इतिहासोद्भव नृत्तमन्यद्वा सज्जनाश्रयम् ॥ ३ ॥

‘समाचार’ की वृत्ति का अर्थ है कि जिसमें (जिसे इतिहास) में लिखा है कि
कोई व्यक्ति कुछ धर्मार्थ के लिये मर चुका है। महाकाव्य
विषय होने पर भी समाचार की वृत्ति के अन्तर्गत ही वह विषयवस्तु का उल्लेख
विद्यमान हो। इसमें एक बात और ध्यान देने योग्य है, जो
महाकाव्य की वृत्ति का अर्थ है और वह समाचार कहलाता है।

यह बात विद्वानों को महाकाव्य के अन्तर्गत ही ‘समाचार’ की परिभाषा
का अर्थ है कि जो व्यक्ति मर चुका है। इसमें महाकाव्य में अन्तर्गत ही
को समाचार की है। इसमें अन्तर्गत ही महाकाव्य का अर्थ है कि जो
अन्तर्गत ही मर चुका है। यह समाचार की वृत्ति का अर्थ है कि जो

समाचार रूप

यह बात विद्वानों को महाकाव्य के अन्तर्गत ही समाचार की वृत्ति का अर्थ है कि जो
मर चुका है।

‘समाचार’ का अर्थ है कि जिसमें समाचार का अर्थ है, जिसमें समाचार की उदात्त
भावार्थों के माध्यम से इतिहास प्रगट या लोचप्रगट मानी जीवन तथा
उदात्त भावों एवं विचारों, सुगमस्वरूप के लोचप्रगटों, आजीव विमर्शनों तथा
विशिष्ट पत्रों के माध्यम से समाचार का अर्थ है कि जो

मध्यम में समाचार महाकाव्यों में निम्नलिखित तथ्य पाये जाते हैं —

- १- लोच एवं विमर्श एवं लोचप्रगट तथा लोचप्रगट ही है।
- २- इसमें आजीव भावार्थों एवं लोचप्रगटों का प्रतिपादन होता है।
- ३- इसमें महाकाव्यों के अन्तर्गत ही समाचार प्रगटित किया जाता है।
- ४- इसमें सुगमस्वरूप तथा लोचप्रगटों का अर्थ है कि जो
- ५- महाकाव्य सुगम-संस्कृति का प्रतिविम्ब होता है।
- ६- इसमें उदात्त विचारों एवं भावों के साथ ही लोच एवं विशिष्ट पत्रों के
१. महाकाव्यों का अर्थ है कि जो
- ७- समाचार का अर्थ है कि जो
८. किया जाता है।

एवरश्रोम्बो' ने अपनी प्रसिद्ध पुस्तक The Epic (दि इपिक) में लिखा है कोई रचना बड़े आकार में ही नहीं, शैली से 'महाकाव्य' बनती है। महाकाव्य चित्त शैली वही कहलाती है, जिसमें कविकल्पना एवं विचारधारा का उदात्त विद्यमान हो। इसमें एक स्पष्ट और प्रतीकात्मक उद्देश्य होना है, महाकाव्य की गति का आदि से अन्त तक सञ्चालन करता है।

पाश्चात्य विद्वानों की महाकाव्यीय परिभाषाओं में 'वाल्टेयर' की परिभाषाएक एवं समीचीन मानी जाती है। उन्होंने महाकाव्य में गरिमामयी पद को प्रधानता दी है। इसकी दृष्टि से महाकाव्य बाह्य लक्षणों एवं रुढ़ियों आधारित नहीं होगा, वह समाज की स्वीकृति पर आधारित होता है।

समन्वित रूप

पाश्चात्य विद्वानों की महाकाव्यविषयक परिभाषाओं का समन्वित रूप ३ प्रकार है :—

'महाकाव्य' पञ्चवक्त्र वह विस्तृत प्रबन्ध काव्य है, जिसमें गरिमामयी उदात्त भाषाशैली के माध्यम से इतिहास प्रसिद्ध या लोकप्रसिद्ध महती जीवन कथा का उदात्त भावों एवं विचारों, युगमस्मृति के गोपकतत्त्वों, जातीय वित्तवृत्तियों तथा विशिष्ट चरित्रों के साथ संगीतात्मक चित्रण किया जाता है।

मक्षेप में पाश्चात्य महाकाव्यों में निम्नलिखित तत्त्व पाये जाते हैं —

१- रोचक एवं विस्तृत एवं समष्टि कथावस्तु, जो इतिहास प्रसिद्ध या लोकप्रसिद्ध होती है।

२- इसमें जातीय भावनाओं एवं राष्ट्रीय आदर्शों का प्रतिपादन होता है।

३- इसमें महान्पूर्ण घटनाओं का क्रमबद्ध विराग प्रदर्शित किया जाता है।

४- इसकी मुख्यकथावस्तु यथार्थ एवं गंभीर होती है।

५- महाकाव्य युगोन्मेष-संस्कृति का प्रतिबिम्ब होता है।

६- इसमें उदात्त विचारों एवं भावों के साथ बोर एवं विशिष्ट पात्रों के महान् जीवन का अन्त किया जाता है।

७- संगीतात्मकता एवं पद्यबद्धता के माध्यम से उदात्त भावनाओं का प्रदर्शन किया जाता है।

विन्तु रूप में पाये जाने हैं, पर सण्डकाव्य में सक्षिप्त एवं संकुचित रहते हैं कथावस्तु

सण्डकाव्य की कथावस्तु में जीवन की किसी एक घटना, एक परिस्थिति या किसी एक प्रसंग का वर्णन किया जाता है और इसमें प्रासंगिक कथाश्रौ का भी आधिक्य नहीं होना । जो प्रासंगिक कथाएँ आती भी हैं, वे मूलकथा से अनिवार्य सम्पृक्त रहती हैं । कहो-कहो तो इन्हें स्थान ही नहीं दिया जाता । इन कथावस्तु अन्यन्त खुटीन्ती, सुगन् एवं प्रभावशील होती हैं, वह महाकाव्य की कथा की अपेक्षा अधिक व्यवस्थित एवं सुसंगठित होती हैं । कथावस्तु इतिहास मूलक या लोक प्रसिद्धि मूलक होती है, किन्तु इसमें अधिक मोड़ नहीं होते ।

पात्र तथा चरित्र-चित्रण

'सण्डकाव्य' में अत्यावश्यक सीमित पात्र रहते हैं । प्रायः इनकी संख्या ५ या ७ तक होती है । इनका चरित्र-चित्रण पूरी तरह सम्भव नहीं हो पाता, किन्तु चरित्रों की सक्षिप्त रूप रेखाएँ अवश्य अंकित की जाती हैं । इन रूप रेखाओं में मनो वैज्ञानिकता, सजीवता, स्वाभाविकता आदि गुणों का ध्यान रखा जाता है ।

सम्बाद

'सण्डकाव्य' के सम्बाद सक्षिप्त, सारगर्भित, पात्रानुकूल, सुस्त, स्वाभाविक गल्ल एवं प्रभावपूर्ण होते हैं । इनमें मनोवैज्ञानिकता और परिस्थिति का ध्यान रचना आवश्यक होता है । इसके अनिर्दिष्ट ऐसे सम्बादों की सृष्टि की जाती है, जिनमें नाटकीयता के साथ ही कथानक को गति देने की क्षमता हो ।

रसकाल तथा खातावरण

'सण्डकाव्य' में इनके लिये अधिक स्थानता नहीं रहती, किन्तु जब अवसर मिलकर कुछ पंक्तियों में इनका संकेत कर देना है, कभी-कभी पात्रों के माध्यम से ही इनकी व्यवस्था कर देता है ।

रसभाव

'सण्डकाव्य' में एक रस का ही परिपाक होता है, अन्य रसों की निम्न

सम्भव नहीं है। हाँ इतना अवश्य है कि कवि अनेक भावों का प्रदर्शन करता चलता है। प्रायः वीर, शृंगार एवं करुण रस के सङ्काव्य सफल होते हैं।

उद्देश्य

‘खण्डकाव्य’ का उद्देश्य उदात्त मानवीय मन्त्रेदनाओं का प्रकाशन होता है। भारतीय दृष्टि से पाठकों को आनन्द की अनुभूति करना उद्देश्य होता है। कवि जीवन के एक खण्ड की भाूमिक भाँकी प्रस्तुत करके पाठकों को आकृष्ट करता है। इतना अवश्य है कि महाकाव्य जैसी गुरुता इसके उद्देश्य में नहीं होती।

भाषाशैली

‘खण्डकाव्य’ की भाषा में भी गुरुत्व एवं गाम्भीर्य आवश्यक है। उसमें ध्वन्यात्मकता एवं लाक्षणिकता से चमत्कार उत्पन्न हो जाता है। सरलता, सजीवता, कलात्मकता, संगीतात्मकता आदि गुण इसमें भी होने चाहिए। खण्डकाव्य में प्रायः एक ही प्रकार का छन्द प्रयुक्त होता है। यदि कोई सँग हुए तो प्रसंगानुकूल छन्द भी परिवर्तित हो जाता है।

परिभाषा

‘खण्डकाव्य’ की परिभाषा भी एक समस्या है, किन्तु उसके तत्त्वों एवं उसकी विशेषताओं के आधार पर इसका रूप इस प्रकार निर्धारित किया जा सकता है—

“‘खण्डकाव्य’ वह वर्णनप्रधान प्रबन्धकाव्य है, जिसमें जीवन की किसी एक घटना, परिस्थिति या प्रसंग का चित्रण करने के लिए किसी इतिहास प्रसिद्ध या लोकप्रसिद्ध व्यक्ति को आधार बनाकर तीव्र प्रभावान्विति एवं रस व्यञ्जना का आश्रय लेकर गरिमामयी उदात्त शैली का प्रयोग किया जाता है।”

यह परिभाषा हिन्दी के सभी खण्डकाव्यों में घटित हो सकती है। मिट्ठराज, यशोधरा पञ्चवटी, नहुष, तुलसीदास आदि खण्डकाव्य इस तथ्य के प्रमाण ले जा सकते हैं।

एकार्थकाव्य

यद्यपि प्राचीन आचार्यों ने प्रबन्धशास्त्र के दो ही भेद स्वीकार किये हैं—

मुक्तककाव्य

मुक्तककाव्य पूर्वाग्रह प्रमग से रहित गड-अनुभूतियों का काव्य बहलान है। मुच्यते इति 'मुक्तकम्' इम व्याख्या में भी इसकी पुष्टि होती है। इसमें एक तथ्य, वस्तु या परिस्थिति का एक ही छन्द—दोहा, गवैया, सोरठा, गी आदि में मोमिन पक्तियों में चित्रण होता है। मुक्तक स्वयं में पूर्ण होता है उगरी गण्ड अनुभूति में ही उमरा गवैस्व होना है। यह लघु आकार में अर्ध गाम्भीर्य से पूर्ण रहता है और तीव्र प्रभावकारी होता है।

मुक्तक की रचना में उमी बरि को सफलता मिलती है, जो बौद्धिक होकर 'भावप्रवण' हो और गण्ड-अनुभवों को पूर्ण बनाकर उनके चित्रण करने का अभ्यासी हो। कविधर बिहारी के दोहे इसी हेतु लोकप्रिय हैं। दोनदयाल की अन्योक्तियाँ, गिरधर की कुण्डलियाँ इसी गुण के कारण लोक और समाज में प्रिय हैं। इससे यह सिद्ध होना है कि 'यागर में सागर भरने' की क्षमता जिस कवि में होनी है, उमी सरस एवं भावुक कवि के मुक्तक लोकप्रिय हो पाते हैं, अन्यथा नहीं। इस मरसता की मृष्टि के लिए मुक्तककार को जीवन की विविध-सालियों के विम्ब प्रस्तुत करने के लिए तदनुकूल मापा ढोली का आश्रय लेना पड़ता है। यदि उगमे समाहार शक्ति न हुई, तब भी सफलता मिलने में सन्देह हो जाता है। इन सब के मूल में कवि की व्यक्तिगत अनुभूति का भी बड़ा महत्व होता है। सामान्य व्यक्ति की दृष्टि की अपेक्षा कवि की दृष्टि सूक्ष्म होती है। वह किसी स्थिति का सूक्ष्म आकलन करने में चित्रकार की भाँति जागरूक रहता है। जो कवि मुक्तक में विम्बग्रहण नहीं प्रस्तुत कर पाता, उसके मुक्तक कभी प्रभावशील नहीं बन पाते।

मुक्तककार में उद्भावना शक्ति के चमत्कार का होना भी आवश्यक है। इस शक्ति के बिना मुक्तक में तीव्र प्रभावकारिता का गुण नहीं आ पाता। इसी प्रकार उक्तिवैचित्र्य, वाग्विदग्धता, सगीतात्मकता, भाषा सौन्दर्य, स्वाभाविक अलङ्कृति और स्पष्टता मुक्तक की आवश्यक विशेषतायें हैं। मुक्तक रचना पाठ्य और गेय दो प्रकार के होते हैं, जो पाठ्य होते हैं, जैसे दोहा, आदि उन्हें भी गुणगुनाया जा सकता है, किन्तु आवश्यक ऐसे पाठ्य

“साधारण मुखर कवि की व्यक्तिगत गुणों सात्मक अनुभूतियों से
 बने होते हैं। ‘आत्मविश्रुति’ इन मुखरों का अनिवार्य तत्व है। यथा-
 ग के पद, महादेवी कर्मा के गीत, गृध्री की विनयप्रशिक्षा के पद आदि।
 इन एवं सात्मकता के कारण ऐसे मुखर विषयप्रधान मुखरों की अपेक्षा
 पर प्रभावशाली होते हैं। इस श्रेणी में गीतों अथवा गीतियों का महत्वपूर्ण
 तत्व है, जिन्हें ‘प्रगीतमुखर’ भी कहते हैं।

इकी परिभाषा

“मुखर पूर्वापरप्रगग रहित वह मधुर एवं प्रभावपूर्ण रचना है, जिसमें
 एक छन्द के माध्यम में किसी तीव्र अनुभूति को काव्योचित उपकरणों के
 माध्यम से व्यक्त करना है।” (स्वरचित)

गीतकाव्य

‘मुखरकाव्य’ के अन्तर्गत ‘गीतकाव्य’ को सर्वाधिक महत्व दिया जाता है,
 किन्तु इसकी तुलना में पाठ्यमुखरक इनके प्रभावशील नहीं होते।

लक्षण

गीतकाव्य में कवि अपने व्यक्तिगत गुण दुःख की तीव्रतम अनुभूति को
 बताने के मगीत प्रधान कोषल शब्दावली को चुनता है। इसमें सरमता,
 शोभा, सात्मकता, लाघव, मार्मिकता और वैयक्तिकता के गुण विद्यमान
 होते हैं। गीतकाव्य कवि के हृदय का स्पन्दन है, इसमें बड़ा प्रेम-मज्जा, वेदना,
 द्वेष-विषाद आदि का चित्रण करता है। इसकी रचना करने के लिए कवि

वाद्यजगत् की मन्त्रों अन्तर्गत में से उत्पन्न होने मात्रपूर्ण बनाता है गीत के रूप में उमरी भावमाभिध्वजना अगन्त गगना होती है। वह गन्त गाधना के साथ स्वर गाधना भी करता है। महादेवी बर्मा के अनुसार—

“गुणदुःख की भावावेगमयी प्राग्भा विशेष की गिनेचूने शब्दों में बिजि कर देना ही गीत है। गीत यदि दूगरे का इतिहास न कहकर वैमलिक गुण दुःख ध्वनिन कर सके तो उमरी मामिरता गुणदुःख की वस्तु बन जाती है इसमें सन्देह नहीं।”

परिभाषा

भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों ने गीत या प्रगीत की अनेक परिभाषायें प्रस्तुत की हैं—

१ “मन में जब एक वेंगलान् अनुभव का उदय होना है, तब कवि उसे गीतिकाव्य में प्रकाशित दिने बिना नहीं रह सके।” (रवीन्द्रनाथ टैगोर)

२ “गाधारण्य गीत व्यक्तिगत भीमा में तीव्र गुणदुःखात्मक अनुभूति का वह शब्दरूप है, जो अपनी ध्वन्यात्मकता में गेय हो सके।” (महादेवी बर्मा)

३ “गीत काव्य या प्रगीत कवि की वह निजी गुण-दुःखमयी तीव्र संक-स्फात्मक भावानुभूति का कोमल शब्दावली में मक्षिप्त राण्ड उच्छ्वास है, जो ध्वन्यात्मकता में गेय एवं संगीतात्मक होता है।” (स्कटिक)

४ “गीतिकाव्य कवि की व्यक्तिगत मार्मिक अनुभूति का वह प्रभावपूर्ण संगीतात्मक प्रकाशन है, जिसमें प्रेवणीयता, चेत्य, लाघव स्पष्टता एवं ध्वन्या-त्मकता के गुणों का समुचित समावेश हो।” (डॉ० कृष्णदत्त अवस्थी)

पाश्चात्य विद्वानों द्वारा प्रस्तुत की गई प्रमुक्त परिभाषायें इस प्रकार हैं—

१ “सच्चा गीत वही है, जो भावात्मक विचार का भाषा में स्वाभाविक विस्फोट हो।” (अर्नेस्ट राइस)

२. गीतिकाव्य वह अन्तर्वृत्ति निरूपिणी कविता है, जो धैयत्तिक अनु-भूति से पोषित होती है, जिसका सम्बन्ध घटनाओं से नहीं, अपितु भावनाओं से होता है तथा जो किसी समाज की परिष्कृत अवस्था में निमित्त होती है।” (गोमर)

निकाय की विशेषतायें

१ संगीतात्मकता २. वैयक्तिकता ३ भावप्रकणता ४ गहरा अन्त प्रेरणा
५ रागात्मकता ६ पुरातन सङ्गणन शृङ्गा ७ गतिजता ८ भाविकता ९
१० भाविक भावामिच्छा ११ प्रवाहमयी शैली १२ सरलबोमलवान्तपदा-
ने १३ समाहित प्रभाव ।

निकाय के लक्षण

१ संगीतात्मकता २ तीव्रभावानुभूति ३ आत्मभिच्छक्ति ४ रागात्मक
वृत्ति ५. प्रवाहमयी शैली ६. गहरा अन्त प्रेरणा ।

संगीतात्मकता—गीत वा गहरा अन्त उत्पत्ती संगीतात्मकता है । इससे उत्पत्ती
रिक्तता में वृद्धि होती है । संगीतात्मकता के लिए प्राग्भूतता का पालन
कर नहीं, इसमें नाद सौन्दर्य की आवश्यकता होती है । यह नाद सौन्दर्य
प्राग्भूत सदावली, वर्णमयी आदि द्वारा माध्य शब्द संगीत का जनक होता
है । गीत में इसी आन्तरिक संगीत की महत्ता है ।

तीव्रभावानुभूति—काव्यमात्र के लिए 'भावप्राधान्य' आवश्यक है, रिक्त
में कवि की तीव्रतम सुखात्मक या दुःखात्मक अनुभूति ही मुख्य होती है ।
ही भाव गीत की प्रतिष्ठा में अनुस्यूत रहता है । यह अन्विष्ट गीत की
काव्यता में वृद्धि करती है ।

प्राग्भूतता—'वैयक्तिकता' से ही गीत में तीव्र प्रभावकारिता आती है ।
ही आत्मनस्त्व भी कहते हैं । जब कवि के हृदय में जाना-निराशा, हर्ष-

विवाद, गुण-दुःख आदि मनोवेगों का उत्पन्न तीव्रगति से उमड़ता है, तब उसे व्यक्त करने के लिए शिखर हो जाता है। यह आत्मभिन्नगति शिखरी होती है, गीत उठता ही रोमरु, रमात्मरु एवं शास्त्रलगाता है।

रागात्मक अन्विति-रसि के मन में जो मूकभाव अपनी गणालम्बन को लेकर प्रथम, तबि में व्यक्त होता है, अगली पंक्तियों में उगी वा शि व्यक्त होता है। इस प्रकार गीत में आदि में अन्त तक एक ही मारीशत रहता है। यह गीत के लिए अन्तःकदम्ब है।

प्रवाहमयी शैली—गीतों के माध्यम में ही गीत में प्रेयसीपना भावी अन्त, गीतों में प्रवाह आसन्न होता है। इस हेतु रसि को सुन्दर एवं को शब्दों का चयन करना पड़ता है। वह शिखर में माधुर्य का प्रदान करता है। स्वाभाविक अलङ्कार, मूर्तिचित्र, अलङ्कारमयता एवं लालित्य आदि रसात्मक उदात्तों को आत्ममात्र कर उन्हीं अभिव्यक्ति करी पड़ती है।

समस्त अन्त. प्रेरणा—गीत में समस्त अन्त पूर्ण आसन्न होती है। शरीर कल्पना द्वारा साधन नहीं होता। इसी का नाम 'प्रेरणा' है। यह प्रेरणा के रूप में वह प्रेरितता उत्पन्न नहीं होती, वह तब ही प्रेरित।

परिशिष्ट

प्रश्नावली

- १-‘साहित्य’ किसे कहते हैं ? इसकी प्रेरक शक्तियों एवं उद्देश्यों का विस्तृत वर्णन कीजिये ।
- २-साहित्य का समाज के साथ सम्बन्ध बतलाते हुए, ‘साहित्यिक सत्य’ की सीमासा कीजिये ।
- ३-‘कला’ की परिभाषा देने हुए ललित कलाओं में ‘काव्यकला’ का सर्वोच्च स्थान सिद्ध कीजिये ।
- ४-‘ललित कलाएँ मानसिक दृष्टि में मौन्द्य का प्रत्यक्षीकरण हैं ।’ इस कथन की सार्थकता सिद्ध कीजिये ।
- ५-‘कला कला के लिए’ एवं ‘कला जीवन के लिए’ इन सिद्धांतों के स्वरूप पर विचार कीजिये ।
- ६-क्या ‘काव्य’ और ‘विज्ञान’ वस्तुतः परस्पर विरोधी हैं ? युक्तियुक्त उत्तर दीजिये ।
- ७-‘काव्य’ के सत्य’ और ‘विज्ञान के सत्य’ का अन्तर बतलाकर दोनों की मूलभूत एकता का प्रतिपादन कीजिये ।
- ८-‘काव्यात्मा’ के सम्बन्ध में भारतीय आचार्यों के मतों की समीक्षा कीजिये ।
- ९-‘अलंकार-सम्प्रदाय’ का परिचय दीजिये और काव्य में अलंकारों का स्थान निर्धारित कीजिये ।
- १०-‘व्यक्ति’ और ‘अभिव्यजनावाद’ के साम्य-वैषम्य पर विस्तृत प्रचार डालिये ।
- ११-‘रसनिष्पत्ति’ के सम्बन्ध में प्राचीन एवं आधुनिक विद्वानों के मतों की समुचित समीक्षा कीजिये ।
- १२-‘साधारणीकरण’ का क्या तात्पर्य है ? काव्य के दृष्ट स्पष्ट कीजिये ।

- १३-शब्द शक्तियों का सक्षिप्त परिचय दीजिये और काव्य में इनकी महत्ता प्रतिपादित कीजिये ।
- १४-'लक्षणा' शक्ति का सांगोपाग परिचय देकर ध्वजना के साथ इसका सम्बन्ध बतलाइये ।
- १५-'व्यंजना' के स्वरूप एवं उसके प्रकारों पर एक विस्तृत लेख लिखिये ।
- १६-भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों की काव्य परिभाषाओं का उल्लेख करते हुए काव्य की एक 'समन्वित-परिभाषा' लिखिये ।
- १७-भारतीय एवं पाश्चात्य विद्वानों द्वारा स्वीकृत 'वाच्यतत्त्व' कौन-कौन हैं ? दोनों का परिचय देकर समन्वय स्थापित कीजिये ।
- १८-काव्य तत्त्वों का परिचय देने हुए भारतीय विद्वानों द्वारा प्रस्तुत की गई काव्य परिभाषाओं की समीक्षा कीजिये ।
- १९-काव्य में 'कल्पना' के महत्त्व पर विस्तृत विचार कीजिये ।
- २०-'शैली' किसे कहते हैं ? इसके विभिन्न रूपों का परिचय देने हुए इसकी महत्ता पर प्रकाश डालिये ।
- २१-'कोष' के 'अभिध्वजनावाद' का सक्षिप्त परिचय देने हुए इसकी उपयोगिता पर प्रकाश डालिये ।
- २२-'अस्तरू' के 'अनुकरण मिथ्या' का परिचय देने हुए इसमें गुण-दोषों पर प्रकाश डालिये ।
- २३-'विरूपण-मिथ्या' (कैपागमि) का विस्तृत परिचय दीजिये और इसमें गुण-दोषों पर प्रकाश डालिये ।
- २४-'स्त्री' के 'काव्य मिथ्या' विषय पर सक्षिप्त प्रकाश डालिये ।
- २५-'विषय' के 'मनोवैज्ञानिक विरूपणवाद' की व्याख्या कीजिये और इसमें गुण-दोषों पर विचार प्रकट कीजिये ।
- एतत् • दृष्टिपूर्वक की काव्यपरिभाषाओं का आलोचनात्मक परिचय दीजिये ।
 : स्त्रीय दृष्टि में काव्य का वर्गीकरण कीजिये और 'दुराकाव्य' की महत्ता पर प्रकाश डालिये ।
- २६-'वाच्य तत्त्व' के सम्बन्ध में प्राक् एवं पाश्चात्य विचारधाराओं का परि-

द्वय दीजिये ।

- २९-‘एकवर्णी’ के गुणों का परिचय दीजिये और नाटक तथा एकाकी के अन्तर को स्पष्ट कीजिये ।
- ३०-‘दण्ड्यात्म’ किसे कहते हैं ? इसके गुणों पर प्रकाश डालिये और कहानी के साथ इसकी तुलना कीजिये ।
- ३१-‘निबन्ध’ के स्वरूप का परिचय देते हुए उगर्नी बिरोधताओं एवं प्रकारों का परिचय दीजिये ।
- ३२-‘साहित्य’ में आत्मा तथा यथार्थ का भौमात् निर्धारण कीजिये और दोनों के अन्तर को स्पष्ट कीजिये ।
- ३३-‘आलोचना’ की भक्षणा बनाने हुए उसके विविध भेदों का परिचय दीजिये ।
- ३४-‘आलोचना’ किसे कहते हैं ? उत्तम आलोचन के गुणों पर प्रकाश डालिये ।
- ३५-‘जीवनी’ और ‘मर्ममरण’ का परिचय दीजिये और दोनों का अन्तर स्पष्ट कीजिये ।
- ३६-रेखाचित्र और मर्ममरण का तुलनात्मक परिचय देते हुए दोनों के साम्य एवं वैषम्य पर प्रकाश डालिये ।
- ३७-हिन्दी गद्य की नूतन विधाओं में से किन्हीं दो का परिचय दीजिये ।
- ३८-‘गद्यकाव्य’ का परिचय दीजिये और ‘भावात्मक निबन्ध’ के साथ इसकी तुलना कीजिये ।
- ३९-‘दृष्टरव्यू’ और ‘विषोर्ताज’ के स्वरूपों पर प्रकाश डालिये ।
- ४०-संक्षिप्त टिप्पणी लिखिये—(क) गीतिकाव्य (ख) महाकाव्य (ग) लङ्काकाव्य (घ) आत्मकथा (ङ) औचित्य सम्प्रदाय (च) दार्शनिक (छ) अभिव्यञ्जना-वाद (ज) रीति सम्प्रदाय (झ) रमनिष्पत्ति (ञ) वक्रांति सम्प्रदाय ।

